

**Kristin Wabø Ruud**

*Stemme i skrift*

**Subjektivitet i Jon Fosses lyrikk**

**Masteroppgave i nordisk litteratur**

**Institutt for lingvistiske og nordiske studier**

**Universitetet i Oslo**

**Våren 2006**

*Så mange kveldar og så mange dagar  
netter år og venting  
ei leiting innover i det som forsvinn  
og utover mot noko som kanskje kan kome...*

- Jon Fosse 2003:21

## **Takk!**

Emnet for denne avhandlingen er inspirert av Thorstein Norheims perspektivutvidende lyrikkundervisning i perioden høsten 2003-2004. Når det gjelder selve skriveprosessen, vil jeg først og fremst rette en stor takk til Per Thomas Andersen for stødig og tålmodig veiledning gjennom hele prosessen. Han har vært en oppmerksom og kritisk leser som hele tiden har utfordret meg til å tydeliggjøre mine resonnementer. Takk også til Thorstein Norheim som har lest og kommentert avhandlingen og vært til uvurderlig hjelp, både som leser og som strukturerende samtalepartner. Videre vil jeg takke Mads Breckan Claudi og Camilla Eriksen for konstruktiv kritikk underveis. Mads fortjener en ekstra takk for å ha engasjert seg i mitt arbeid selv etter at han leverte sin egen oppgave. Takk også til Tiril Myklebost for fruktbare perspektivutvekslinger gjennom våre felles lyrikkstudier. Trine Knutsen skal også ha takk for innspill tidlig i prosessen. Hilde Tvedt Nord skal ha en særlig takk for grundig og kritisk lesning av oppgaven i sin helhet, samt for konstruktive innspill, og Kari Tvedt Nord skal ha takk for god hjelp i innspurten. Stor takk også til broren min Jens, som har bidratt med verdifull kritikk og nyttige innspill underveis, samt til søsteren min Karine, som har hatt stor tro på prosjektet. Takk også til Lill Mari for oppmuntring underveis. Mor og far, samt Wenche og Guttorm skal ha særlig takk for omsorg og oppmuntring gjennom hele prosessen. Stor takk for støtte fra mine kjære venner Mariann, Karoline, Henriette og Unni, samt fra gode kollegaer i Friluftsetaten. En spesiell takk går til Hilde, som har vært en støttespiller gjennom hele prosessen.

Oslo, mars 2006

Kristin Wabø Ruud

### **Tekstgrunnlag/referanseform**

Som tekstgrunnlag for denne avhandlingen, har jeg anvendt førsteutgavene av Jon Fosses diktsamlinger. Når jeg henviser til dikt/vers, oppgir jeg samlingens utgivelsesår, sidetall og versnummer. Da kun et fåtall av diktene til Fosse er strofiske i tradisjonell forstand, velger jeg å ikke operere med begrepet strofe i noen av mine henvisninger. Tall utenom årstall og sidetall refererer altså til versnummer.

## Innholdsfortegnelse

<b>Kapittel 1</b>	<b>Innledning</b>	<b>7</b>
	Introduksjon	7
	Avhandlingens rammer	8
	Forfatterskapets utvikling	9
	Metodologisk og teoretisk redegjørelse	14
	Metodologiske utfordringer	15
	Oppbygning og fremstilling	17
<b>Kapittel 2</b>	<b>Stemmens vei fra subjekt til skrift i et poetologisk perspektiv</b>	<b>20</b>
	Introduksjon	20
	Subjekt, stemme og skrift	21
	Begrepet om en <i>taus</i> og <i>utenforliggende</i> stemme	22
	Lyrikkteori og lyrikkforskning etter nykritikken	23
	Subjektsproblematikk i nordisk samtidslyrikk	25
	Mystikkens posisjon i Jon Fosses lyriske prosjekt	27
<b>Kapittel 3</b>	<b>Dekonstruksjon av jeget</b>	<b>29</b>
	Introduksjon	29
	Presentasjon av <i>Engel med vatn i augene</i>	30
	"hesten, og natta er tidleg"	33
	"togets svarte hender"	36
	"Ei bøygde rørsle"	38
	"mellom grønt og blått"	40
	Sammenfatning	41
<b>Kapittel 4</b>	<b>Konturene av en skriftstemme</b>	<b>43</b>
	Introduksjon	43
	Presentasjon av <i>Hundens bevegelsar</i>	44
	"hundens uendeleg togn"	45
	"for staden berre kjem"	48
	Sammenfatning	49
<b>Kapittel 5</b>	<b>Selvrefleksivt jeg</b>	<b>51</b>
	Introduksjon	51
	Presentasjon av <i>Hund og engel</i>	51
	"det er der heile tida"	55
	"kven er det som skriv, er det meg"	57
	"(båt i mørker)"	58
	"For at alt skal kunne vere"	61
	Sammenfatning	63
<b>Kapittel 6</b>	<b>Jegets selvutslettelse</b>	<b>64</b>
	Introduksjon	64
	Presentasjon av <i>Nye dikt</i>	65
	"Forsteining"	66
	"Auge i vind"	69
	"Det som ikkje er"	72

	”Alle ser”	74
	”Fjella held ikkje lenger saman”	76
	Sammenfatning	77
<b>Kapittel 7</b>	<b>Henvendende skriftstemme</b>	<b>79</b>
	Introduksjon	79
	Presentasjon av <i>Auge i vind</i>	80
	”Dei er der som båtar”	81
	”den kjærleik som drar meg gjennom vinden”	83
	”usynlege hender leier oss”	85
	”blåe kveldar”	86
	”Noko om skodespelaren”	88
	”Eit menneske er her”	91
	Sammenfatning	94
<b>Kapittel 8</b>	<b>Oppsummering og avsluttende refleksjoner</b>	<b>95</b>
<b>Bibliografi</b>		<b>98</b>

# Kapittel 1

## Innledning

### Introduksjon

Denne avhandlingen om Jon Fosses (født 1959) lyriske forfatterskap er et studium av forholdet mellom subjekt, skrift og stemme i de fem samlingene han har publisert per mars 2006. Disse er *Engel med vatn i augene* (1986), *Hundens bevegelsar* (1990), *Hund og engel* (1992), *Nye dikt* (1997) og *Auge i vind* (2003). Fosse debuterte med romanen *Raudt, svart* i 1983 og har foruten fem diktsamlinger, publisert 25 skuespill, 12 prosatekster, to samlinger kortprosa, to essaysamlinger og en rekke enkeltstående essay. Den lyriske delen av Fosses forfatterskap har fått forholdsvis lite oppmerksomhet sammenliknet med dramatikken og prosaen, og det foreligger ingen studie av hans samlede lyriske produksjon fra før. Heller ikke de enkelte samlingene er i særlig grad blitt gjenstand for analyse. De fleste lesningene av Fosses lyriske tekster inngår snarere i sjangeruavhengige studier. Ingrid Nielsens artikkel ”’Men havet kan ikkje sjå meg’. Kommentarer til Jon Fosses diktsamling *Hund og engel*”, publisert i tidsskriftet *Vinduet* i 1995, er et unntak i så måte, i og med at den samler seg om én enkelt diktsamling. Tom Egil Hverven har dessuten skrevet et fyldig etterord til samleutgaven fra 2001, som omfatter de fire første samlingene.

Av øvrige studier som inkluderer betraktninger av lyrikken, er Espen Stuelands bok fra 1996, *Å erstatte lykke med eit komma. Essay om cesur, rituell forseintkomming i produksjonen til Jon Fosse*, den første og foreløpig den grundigste, til tross for at den favner bare de tre første samlingene. Annen og tredje samling, *Hundens bevegelsar* (1986) og *Hund og engel* (1990), belyses også i Erling Aadlands essay ”Om essayets død. Og litt om Jon Fosse”, publisert første gang i boken *Og ordet ble ord. Essays om poesi* i 1998. Foreløpig siste samling, *Auge i vind* (2003), er foruten i omtaleform kommentert kun i Rolv Nøtvik Jakobsens temastudie ”’som forsonande ord’”, publisert i *Halvårsskrift for praktisk teologi* i 2004.

De tre første samlingene har altså fått mer oppmerksomhet enn de to siste til tross for at interessen rundt Fosses litteratur generelt er stigende. At det er skrevet relativt lite om Fosses lyrikk, er både utfordrende og motiverende for min studie av hans samlede lyriske produksjon. Foruten de ovennevnte publikasjonene, forholder jeg meg til diskursen som foreligger med hensyn til forfatterskapet generelt. Dette fordi det eksisterer et tydelig slektskap på tvers av sjangermessige skillelinjer i Fosses litteratur. Ansporet av Hvervens

bemerkning om at en produktiv innfallsvinkel til Fosses forfatterskap er "[å] se litteraturen som kritikk av selvet, i form av en biografisk selvdestruksjon og skapelse av selvet i en og samme akt" (Hverven 1999:116), ønsker jeg å utlede det jeg anser som et forhold mellom en avskrivning av *subjektet* og en *fremskrivning* av en depersonalisert *stemme* i Fosses lyrikk. Avhandlingens tittel, *Stemme i skrift. Subjektivitet i Jon Fosses lyrikk*, søker å oppfange en slik relasjon.

At Fosse utsletter subjektet og erstatter det med en *skriftstemme*, får konsekvenser for lesningen av hans lyrikk i den forstand at diktene ikke lar seg betrakte som ytringer fra en isolert bevissthet. Dette forholdet har sjangermessige implikasjoner fordi lyrikk ofte betraktes som det mest subjektive av alle litterære uttrykk. I boken *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft* fra 1948, skriver den tyske litteraturteoretikeren Wolfgang Kayser: "Die Lyrik gibt sich als monologische Aussprache eines Ich." (Kayser 1976:191). Atle Kittang og Asbjørn Aarseth knytter an til denne oppfatningen i sin innføringsbok i diktanalyse *Lyriske strukturer* fra 1968, hvor de postulerer at en i forbindelse med lyrisk diktning "så å si overalt må forutsette et enkelt talende subjekt" (Kittang/Aarseth 1998:33). Snarere enn å være knyttet til *et enkelt talende subjekt*, er stemmen som tematiseres i Fosses lyrikk uløselig knyttet til *skriften* i den forstand at den oppstår i *møtet* mellom skrift og skriver.

### Avhandlingens rammer

Denne avhandlingens overordnede mål er altså å vise at Fosse ved å avskrive subjektets identitet, forløser en depersonalisert *stemme* som oppstår i møtet mellom skriver og skrift. Fosse føyer seg inn i rekken av nordiske poeter fra etterkrigstiden som gjennom sin lyrikk utfordrer begrep som *diktets subjekt* og *det lyriske jeg*. Fosse proklamerer imidlertid i sterkere grad enn andre samtidige poeter fremskrivingen av den depersonaliserte stemmen som sitt poetiske *prosjekt*.

Begrepet skriftstemme er Fosses betegnelse på det som bevirker "språkets bevega bevegelsar i den enskilde teksten" (Fosse 1990a:120), og i henhold til hans essayistikk er denne stemmen relatert til det Fosse omtaler som den *ikke-identiske* subjektivitetens lengsler. I essayet "Ein bevega bevegelse", publisert i antologien *Huspostill. Preikesamling for 90-åra*, skriver han:

Det eg prøver å seie er at det frå restane av det gamle identiske subjektet, no oppstår ei ny og langt meir ekstrem form for ikkje-identisk subjektivitet – og denne



subjektivitetens lengsler, innbiller eg meg, lar seg kanskje metonymisk skimtast gjennom begrepet skriftstemme. [Fosse 1990a:125]

Subjektiviteten som omfattes av begrepet skriftstemme er altså ikke en personlig eller sosial identitet, men snarere et uttrykk for det gjensidig konstituerende forholdet mellom *skriver* og *skrift*. I essayet ”Ein stad imellom subjekt og objekt”, publisert første gang i boken *Tunn is. Om Olav H. Hauges forfattarskap* i 1994, presiseres dette forholdet slik:

Dei verkelege diktarane gir seg, i si skiving, over til ein slags kommande språkleg einskap, og gjennom den *skriftrøysta* som blir til gjennom ei slik overgiving, kan ein så, som lesar, med dikteren som hjelpar, i sin tur også gi seg over til den same innanfrå lysande einskapen. [Fosse 1994:91]

I henhold til dette essayet, gir skriftstemmen leseren tilgang til den *språklige enheten* av skriver og skrift som bestemmer ”litteraturens vesen” (Fosse 1994:92), som:

[...] verken [er] bestemt av det subjektive eller av det objektive, derimot sjølvsagt av språket, kanskje hovudsakleg forstått som presis språkmaterialitet, men kanskje likevel også av noko anna, av noko tredje, av noko anna språket kanskje også er eller kan vere, eller står i samband med [...]. [Fosse 1994:92]

Med denne avhandlingen søker jeg å gi en nærmere karakteristikk av dette *tredje* aspektet som verken er språk eller subjekt, men som oppstår i møtet mellom skriver og skrift, og som således bevirker *skriftstemmen*.

### **Forfatterskapets utvikling**

Til grunn for denne avhandlingens problemstilling, ligger en observasjon av at avskrivningen av subjektet og fremskrivningen av en depersonalisert skriftstemme utgjør et ledemotiv i Fosses lyrikk. Til tross for at samlingene har innbyrdes ulikheter og rommer flere forskjellige perspektiv, argumenterer jeg altså for at det finnes en gjennomgående linje som sikrer både kontinuitet og utvikling i diktningen. Dette perspektivet finner jeg støtte for hos Stueland, som i sin bok fra 1996 bemerker at ”[k]var nye diktsamling frå Fosse markerer ny poetikk, samtidig som dei konkrete elementa blir brukt igjen og igjen” (Stueland 1996:58). Ansporet av Stuelands betraktninger, påpeker Hverven i sin artikkel fra 1999 at Fosses lyrikk utgjør ”det stedet hvor de grunnleggende endringene i forfatterskapet først kommer til syne” (Hverven 1999:113). I forlengelsen av Stuelands og Hvervens observasjoner, vil jeg i dette avsnittet skissere hvordan de enkelte

diktsamlingene innvarsler endringer som gjør seg gjeldende i etterfølgende prosa og dramatikk. Jeg vil altså anskueliggjøre lyrikkens sentrale posisjon i fremskrivingen av en linje som karakteriserer forfatterskapet som helhet.

Fosses første diktsamling, *Engel med vatn i augene*, er publisert i 1986, altså tre år etter hans skjønnlitterære debut. Med denne samlingen fortettes det ekspressive og det klaustrofobiske uttrykket som preger Fosses to første romaner, *Raudt, svart* (1983) og *Stengd gitar* (1985). Samlingen er komponert som brokker av sanseinntrykk og usammenhengende minner, reflektert av logisk brutt syntaks. Dikt nummer 21 kan betraktes som en *mise-en-abyme* for samlingens tematisering av forholdet mellom subjekt og språk:

svart og blodete snø, skrik  
Hår  
Seig og vassen mjølk over tankane, ei kølle. Hud  
  
dunkar frå hjarta. Språket  
flerra sund  
Kvite takkete papirlappar. Blod, hår [Fosse 1986:43]

I likhet med dette diktet preges de øvrige tekstene i første samling av korte, avhugde setninger med oppløst syntaks og hyppig forekomst av løsrevne substantiv. Visuell stilisering, kaotisk billedspråk og stadige brudd med syntaktiske konvensjoner bidrar til at tekstene i denne samlingen fremstår som oppløste, både med hensyn til form og innhold. Som diktet ovenfor illustrerer, avspeiler diktenes form- og billedspråk et *destruert selv*. Det ekspressive og eksistensialistiske uttrykket i *Engel med vatn i augene* preger også den etterfølgende fortellingen *Blod. Steinen er* (1987), hvor særlig hovedpersonens traumatiske erindringer formidles gjennom et liknende substantivisk språk. Dette forholdet fremgår av følgende kursiverte passasje: "[...] vind, og hjarta var snø. svarte krøller, og song i augene hennar. ein kafé. togreis. blod over golvteppet i stova, og månadene. krøller. glatt hår. finne fram til. langt bak ein stad. Blod. for noko må [...]." (Fosse 1987:7) Både diktet "svart og blodete snø [...]" (1986) og utdraget fra *Blod. Steinen er* (1987), betoner motivene "snø", "hår", "hjarta" og "blod". Diktet er skåret ned til et sett av enkeltstående motiv som danner utgangspunkt for fremstillingen av jegets sinnstilstand i romanen, og forholdet mellom disse teksteksemplene illustrerer således hvordan bilder som Fosse introduserer i lyrikken, videreføres og utdypes i prosaen og dramatikken.

Annen diktsamling, *Hundens bevegelsar*, er publisert i 1990. Med denne samlingen erfarer jeget at ordenes referanser er i stadig bevegelse gjennom skriftens formidling mellom det materielle og det eteriske. Dette forholdet fremgår eksempelvis av samlingens annet dikt:

for eit ord betyr aldri det same:  
har sin stein  
si sorg i skriftas  
rørsler: latter tunge bevegelsar lette [Fosse 1990b:9]

Ved å avdekke at ordene har skiftende referanser og at skriften beveger seg mellom det tunge og det lette, erkjenner jeget sin posisjon mellom ånd og materie, og i dikt nummer åtte erklærer jeget at ”hunden eig min tanke/ medan Gud eig mi sjel” (Fosse 1990b:16, 7,8).

I tredje samling, *Hund og engel* (1992), er tekstene lengre og mer sammenhengende enn i de to første samlingene. Jeget reflekterer over sin stilling som tekstlig størrelse, samt over vilkårene for sin identitet og sin eksistens. Dette forholdet kommer til uttrykk i et metapoetisk dikt som innleder slik:

kven er det som skriv, er det meg  
eller er det noko som skriv i meg og som  
skriv mi skrift  
igjennom meg, kanskje er det eg som skriv  
  
om det er eg som skriv  
så er det eit eg som, kvar einaste gong, er forskjellig, for  
i skriftas rørsler er det alltid  
eit eg som skriv og dette eg er ikkje meg  
eller kanskje er det meg  
men dette eg er så forskjellig frå gong til gong  
at det ikkje kan vere meg

[...] [Fosse 1992:23, 1-11]

Det selvrefleksive jeget som i dette diktet erfarer splittelse og avstand, representerer en begynnelse på gjenoppretting av nærvær og totalitet. En slik gjenoppretting forutsetter en regressiv prosess mot en utsletting av subjektets identitet. I fremskrivingen av dette forholdet knytter Fosse an til den negative (*apofatiske*) mystikkens paradoksale og indirekte uttrykksmåte.

En sentral representant for den negative mystikken er Mester Eckhart. I innledningen til boken *Mester Eckhart. Å bli den du er* (2000) bemerker Jon Wetlesen at ”de sidene som angår det aller innerste menneske, går ut over språkets grenser og kan derfor ikke meddeles direkte, [...], men bare indirekte, for eksempel gjennom paradokser og negative utsagn” (Eckhart 2000:61). Fosses tre siste diktsamlinger avspeiler en tilsvarende oppfatning med hensyn til å betegne den språklige enheten av skriver og skrift som bevirker *skriftstemmen*. Fra og med tredje samling, *Hund og engel* (1992), blir konsentrasjonen av negative, paradoksale og indirekte formuleringer et stadig sterkere kjennetegn ved Fosses poetiske uttrykk, uavhengig av sjanger. At denne samlingen markerer en vending mot en uttalt mystisk grunnholdning, fremgår av diktet ”(båt i mørker)”, som avslutter slik:

[...]  
eg er ikkje lenger menneske  
eg er stille i ein båt  
eg er mørker i ein båt  
og alt er blått og det er mørkt  
så mørkt og vått [Fosse 1992:36, 13-19]

Sammenstillingen av det *materielle* og det *eteriske* i tittelen *Hund og engel* danner en konnotasjonsmessig parallell til sammenstillingen av det *tunge* og det *lette* i tittelen på Fosses femte roman, *Bly og vatn*, som også er publisert i 1992. Sammenføringen av det materielle og det eteriske, det tunge og det lette, det faste og det flytende, utgjør et stadig tydeligere tema i hans litteratur fra begynnelsen av nittitallet og frem til i dag. Samtidig skjer det en sjangermessig vending i Fosses forfatterskap: I 1994 debuterer Fosse som dramatiker med stykket *Og aldri skal vi skiljast*, og i løpet av 12 år har han publisert 25 skuespill. I denne forbindelse finner jeg det interessant at samlingen *Hund og engel* fra 1992 har karakter av vekselvis monolog og dialog. I ett dikt er samtalestrukturen dertil markert med anførselstegn, og Fosses eksperimentering med det dramatiske formspråket kommer således først til uttrykk i hans lyrikk.

Med fjerde samling, *Nye dikt* (1997), utformes en mystisk grunnholdning. Jeget utsletter/negerer seg selv og blir ett med kjærligheten som representerer møtet mellom subjekt og objekt:

[...]  
Og eg er ikkje! Eg er berre vend mot noko som er!

Derfor er eg kjærleik! Eg er vend mot det som er  
men som rørsle    Eg er ei rørsle  
i ei rørsle    Eg er i ei rørsle av kjærleik!  
[...] [Fosse 1997:39, 16-19]

Den apofatiske uttrykksmåten som preger disse versene, gjenfinnes i både Fosses prosa og hans dramatikk i perioden etter 1997. Forestillingen om en udiffereinsierte totalitet er særlig fremtredende i romanen *Morgon og kveld* (2000), hvor hovedpersonen Johannes erfarer at:

[...] gavlbåten hans Peter vengjer seg opp og ned i bølgene og så er det ikkje lenger gavlbåten hans Peter dei sit i, men ein båt er det, og på havet er dei, og himmel og hav er som eitt og det same og sjø og skyer og vind er som eitt og det same og så er alt som vatn og lys i eitt og det same og der er jo Erna og auga hennar lyser og lyset frå auga hennar er òg som alt det andre og så kan ikkje Peter sjåast lenger [...]. [Fosse 2000:115]

I forlengelsen av Johannes' enhetserfaring i *Morgon og kveld*, blir jeget i femte samling, *Auge i vind*, medium for en altomfattende forsoning: "himmelen seier/ at forsoning/ lyser/ gjennom oss [...]" (Fosse 2003:6, 28-31). Samlingen avslutter med at jeget realiserer et ikke-dualistisk og tidløst perspektiv og således realiserer ordenes *forsonende potensial*:

[...] eg lar det bli borte  
i tydelege nærver  
i forsvinnande rørsle  
og går rundt i dagen  
der tre er tre  
der stein er stein  
der vind er vind  
og der ord er ubegripeleg einskap  
av alt som har vore  
av alt som blir borte  
og slik blir verande  
som forsonande ord [Fosse 2003:59, 23-34]

Dimensjonen "der ord er ubegripeleg einskap/ av alt som har vore/ av alt som blir borte/ og slik blir verande/ som forsonande ord", svarer etter mitt skjønn til det Fosse i det nevnte essayet fra 1994 omtaler som "ein slags kommande språkleg einskap" (Fosse 1994:91). Ordenes evne til å skrive frem en tidløs og konserverende dimensjon av *forsoning*, utgjør et bærende element også i hans foreløpig siste skjønnlitterære prosatekst, *Det er Ales* (2004). Boken åpner med at "[e]g ser Signe ligge på benken der i stova og ho ser på alt det vante", og avslutter med at "ho ser mot han og så ser ho bort frå han og inn i det tomme

[...] og eg høyrer Signe seie Kjære Jesus, hjelpe meg du” (Fosse 2004a:76). Mellom jegets innledende og avsluttende skildringer, følger leseren Signes gjennomleving av fortidens hendelser. I kraft av sin nærhet til tidligere generasjoners erfaringer og sorger, forsones Signe med både mannen Asles tidlige død og sin egen kommende død. I lys av min hypotese om at Fosses poetiske prosjekt er å forløse den depersonaliserte stemmen som taler fra *skriften*, finner jeg det nærliggende å betrakte stemmen som innleder og avslutter *Det er Ales* som relatert til nettopp denne språklige enheten av skriver og skrift.

I dette avsnittet har jeg argumentert for at endringer som skjer i løpet av Fosses fem diktsamlinger markerer en utvikling som er betegnende for forfatterskapet i sin helhet. Denne utviklingen består i at perspektivet i tekstene endres fra et fokus på *subjektets* eksistensielle angst til en betoning av *skriftens* forsonende og grenseutviskende potensial.

### **Metodologisk og teoretisk redegjørelse**

I min analyse av subjektiviteten i Fosses lyrikk, vil jeg undersøke subjektets og stemmens posisjon i forhold til et post-grammatologisk stemmebegrep som forutsetter Jacques Derridas dekonstruksjon av fonosentrismen i *De la grammatologie* (1967). Videre vil jeg foreta en forfatterskapsstudie for å få med utviklingen henimot den originale posisjonen Fosse inntar. I løpet av hans fem diktsamlinger endres det språklige uttrykket i tekstene. Tilsvarende skjer det en endring med hensyn til subjektets stilling. De to første samlingene tematiserer språkets virkelighets- og identitetskonstituerende funksjon. I tredje samling flyttes fokus til jeget, som reflekterer over sin egen posisjon som språklig og tekstlig størrelse, og i løpet av fjerde og femte samling avskriver Fosse subjektet. Slik erstattes subjektets stemme av en depersonalisert *skriftstemme*.

Avhandlingens overordnede perspektiv er av lyrikkteoretisk art, men siden jegets selvutslettelse trekker veksler på en mystisk erfaring av *enhet med altet*, gjør også et idéhistorisk perspektiv seg gjeldende i analysen. I Fosses tredje diktsamling, *Hund og engel* (1992), introduseres en mystisk grunnholdning, og i undersøkelsen av jegets utvikling fra og med denne samlingen, trekker jeg linjer til Eckharts enhetsmystikk. Analogt med at Fosses lyriske uttrykk forskyves fra en tematisering av forholdet mellom språk og identitet til en betoning av relasjonen mellom identitetsutvisking og nærhet til altet, endrer altså min undersøkelse karakter fra lyrikkteoretisk til idéhistorisk.

Diktene leses i hovedsak kronologisk og i sin helhet. I tilfeller der tekstene inneholder lange passasjer som strengt tatt ligger utenfor denne avhandlingens ramme, må respekten for tekstens helhet imidlertid veies opp mot kravet til *progresjon*. Siden målet

med denne avhandlingen er å påvise *endringer* i subjektiviteten i Fosses lyrikk, finner jeg det i enkelte tilfeller hensiktsmessig å kommentere kun *brokker* av tekstene. Videre forsøker jeg å balansere digresjonene og assosiasjonene slik at den linjen jeg søker å påvise er mest mulig klar gjennom hele avhandlingen. Dette impliserer at jeg av og til kunne ønsket å trenge dypere inn i hvert enkelt dikt og forfulgt betraktningene mine vesentlig lengre enn jeg finner det formålstjenlig i denne omgang. Det lineære perspektivet jeg legger til grunn, fordrer også at jeg leser diktene i kronologisk rekkefølge, fremfor å ordne dem tematisk. Det er naturligvis slik at jeg i min undersøkelse velger én av mange mulige innfallsvinkler til stoffet. Jeg finner det likevel på sin plass å påpeke at den linjen jeg fokuserer på, utgjør et særdeles smalt, men sentralt aspekt ved Fosses lyrikk.

### Metodologiske utfordringer

Fosse har publisert en rekke essay der han både reflekterer omkring diktning og kunst generelt og kommenterer sitt eget poetiske prosjekt. De fleste av disse finnes samlet i bøkene *Frå telling via showing til writing* fra 1989 og *Gnostiske essay* fra 1999. Videre kan flere av hans skjønnlitterære tekster betraktes som kommentarer til og utdypninger av hverandre. Eksempelvis fanger tittelen på tredje diktsamling, *Hund og engel*, (1992) opp i seg titlene på de to første samlingene, *Engel med vatn i augene* (1986) og *Hundens bevegelser* (1990). I essayet ”Om essayets død. Og litt om Jon Fosse” (1998) kommenterer Erling Aadland forholdet mellom titlene *Hundens bevegelser* og *Hund og engel* slik: ”Disse titlenes semantiske fellesskap angir – og det er ubetvilelig hos en dikter som Fosse – at de sier noe viktig om denne dikterens syn på det å dikte, med andre ord noe om forholdet mellom poesi og poetikk.” (Aadland 2005:79) Dette forholdet betegnes ifølge Aadland av at: ”Formidlingen ligger forut for, og kanskje til og med hinsides, det formidlede” (Aadland 2005:79).

Slik jeg tolker Aadland, bemerker han her at hundens formidlende *bevegelser* finnes forut for den enheten av *hund og engel* som *hundens bevegelser* formidler. Fremfor å formidle en allerede *foreliggende* enhet, representerer altså hundens bevegelser en *skaper* av enhet. I likhet med at titlene på de tre første samlingene henspiller på hverandre, utdyper og presiserer femte samling, *Auge i vind* (2003), forhold som introduseres i diktet ”Auge i vind” fra fjerde samling, *Nye dikt* (1997). Diktet ”Auge i vind” avslutter med anmodningen: ”Rekk meg ei rørsle/ Og så la oss forsvinne i den” (Fosse 1997:27,28). I samlingen *Auge i vind* responderes dette ved at: ”Det blåe vatnet rører seg/ Og himmelen seier/ at forsoning/ lyser/ gjennom oss [...]” (Fosse 2003:6, 27-31).

Fosse fremstår som selvkommenterende i alt han skriver, også i omtaler av andres verk. Eksempelvis skriver han i etterordet til boken *Det verdiløse* (1993), som er en samling utvalgte dikt av Tor Ulven:

Det kan verke som om språket og meininga berre fjernar ein meir og meir frå det det verkeleg dreiar seg om, det mystikarane – frå Eckehart og til Derrida, gjerne nærmar seg som *det forskjellsause*. Men det er jo også slik at språket, i si forvandling *skrifta*, i og med at forskjellane blir *altfor* store, på ein måte igjen begynner å vise mot det forskjellsause, igjen ein slags negativ mystikk, altså. [Ulven 1993:114]

Disse refleksjonene som har utspring i Fosses lesning av Ulven, innfanger et sentralt aspekt ved hans eget lyriske prosjekt: Forsøket på å gjennom *skrift* utlikne språkets avstandskonstituerende kvaliteter. Også i essayet ”Om Tor Inge Kveums biletrøyst”, publisert i katalogen til Kveums utstilling i 1998, berører Fosse dette begrepet idet han antyder at det som ”blir sagt” i disse bildene:

[...] er vel altså i mindre grad ein påstand om verda, det er vel heller ei sjels avstand til verda som blir utsagd. Slik sett blir den gode biletkunsten for meg gnostisk vitande, den veit det den veit og lever og dør på det. Og gjennom å avvise verda, trer den inn i verda og blir betydningsfull der. [Fosse 2004b:33]

Fosses karakteristikk av Kveums ”biletrøyst” trekker veksler på hans begrep om *skriftstemmen*. I essayet ”Negativ mystikk”, publisert første gang i tidsskriftet *Bøk* i 1993, skriver han at:

[...] det ein djupast veit, ikkje er noko ein kan trekke fram og argumentere for, det er altfor stilt til det, på ein måte er det berre noko ein veit, korleis ein kan vite det og kvifor ein skal vite det og alt det er ikkje så interessant. Ein gjer truleg klokast i å berre la det vere, ubestemt, i skrifta. [Fosse 2004b:123]

En interessant observasjon i denne forbindelse, er at Fosses essayistiske produksjon avtar parallelt med at jeget overlater ordet til *skriften*. Fosse har siden 1999 ikke publisert essay, men hans skjønnlitterære produksjon har vært økende. De poetologiske refleksjonene omkring forholdet mellom subjekt, skrift og stemme som introduseres i essayistikken, er de siste femten årene integrert i hans skjønnlitterære tekster. Selvkomentarens sentrale posisjon i forfatterskapet gjennom åtti- og nittitallet, impliserer imidlertid stadig en metodologisk problemstilling i den forstand at leseren må ta stilling til de føringene Fosse



her legger for lesningen av sin litteratur. Jeg har valgt å inkludere disse poetologiske forholdene i avhandlingens problemstilling. Rent konkret argumenterer jeg for at Fosse i sin lyrikk tilstreber en fremskriving av den depersonaliserte skriftstemmen som tematiseres i hans essay. At jeg finner det interessant å på denne måten vise at Fosse så å si oppfyller sine egne ideal, beror på at han med sitt begrep om skriftstemmen skriver seg inn i en aktuell diskusjon omkring forholdet mellom subjekt og stemme. Etter mitt skjønn utvikler Fosse et radikalt stemmebegrep, og dette forholdet lar seg best vise gjennom en parallellføring av poesi og essayistikk.

Den subjekt/stemme-diskusjonen Fosse knytter an til, kommer særlig til uttrykk i poststrukturalistisk og dekonstruksjonistisk kritikk. Min tilnærming til subjektiviteten i Fosses lyrikk trekker veksler på Horace Engdahls *Beröringens ABC. En essä om rösten i litteraturen* (1994) og Erling Aadlands artikkel ”Jeg’et i diktet og det lyriske jeg” (1998). I neste kapittel presenterer jeg avhandlingens teoretiske forankring. Dette gjør jeg ved å skissere en utvikling innenfor lyrikkforskningen etter nykritikken. I denne forbindelse viser jeg at den lyrikkteoretiske utviklingen avspeiler en samtidig utvikling innenfor *lyrikken*.

I tillegg til metodologiske utfordringer knyttet til Fosses selvrefleksive essayistikk, har problemstillingen som ligger til grunn for denne avhandlingen implikasjoner med hensyn til kravet om vitenskapelighet: Siden jeg fokuserer på diktenes betoning av *det unevnelige*, som vanskelig lar seg innfange av entydige begrep, er det en fare for å bli influert av diktenes omgående og unnvikende uttrykksform. Det er også utfordringer forbundet med å betegne en subjektivitet som ikke innfanges av begrepet om *det lyriske jeg*. I min analyse opererer jeg med en jeg-instans som omfatter både en *identisk* og en *ikke-identisk* subjektivitet.<sup>1</sup> Den identiske subjektiviteten tilsvarer en menneskelig bevissthet som formidler fra en dualistisk dimensjon. Den ikke-identiske subjektiviteten svarer til en *poetisk ubevissthet* som oppstår i møtet mellom skriver og skrift, og som avdekkes i og med avskrivningen av subjektets bevissthet om identitet og materiell eksistens.

## Oppbygning og fremstilling

Stemmens bevegelse fra subjekt til skrift kan spores direkte i Fosses lyriske produksjon: Først *dekonstruerer* Fosse jeget. Dernest reflekterer jeget over sin egen posisjon som

---

<sup>1</sup> På side 8 refererte jeg til essayet ”Ein bevega bevegelse” (1990), der Fosse opererer med en distinksjon mellom en *identisk* og en *ikke-identisk* subjektivitet. Min bruk av disse begrepene har utgangspunkt i Fosses essayistikk.

tekstlig og språklig størrelse. Endelig negerer og utsletter jeget bevisstheten om sin materielle identitet, og slik avdekkes tekststemmen som finnes i ”skriftas rørsler”. Denne tematiske bevegelsen samsvarer med en estetisk/poetisk utvikling: I de to første samlingene knytter Fosse an til ekspresjonismen<sup>2</sup> og oppløser språklige og formelle strukturer. I tredje samling går han i dialog med klassiske ideal og utforsker forholdet mellom diktets formspråk og *stemmen* som finnes nedfelt i *skriftens bevegelser*. I løpet av fjerde og femte samling dempes det retoriske trykket, og formspråket nedtones i den forstand at kun et fåtall av ordene fremheves ved hjelp av visuell stilisering eller retoriske virkemidler. Tekstene i femte samling er dessuten frie for grammatiske tegn, og ordene inngår således i en og samme udifferensierte språkstrøm. Betoningen i *Auge i vind* skjer fortrinnsvis i form av strukturelle, semantiske og klanglige parallellismer.

Inntrykket av at Fosse avdekker skriftstemmen gjennom en dekonstruksjon og en utsletting av jeget, korresponderer med at han i det nevnte essayet fra 1994 antyder at en kan nærme seg *ikke-stedet* hvorfra skriftstemmen taler, ”gjennom å sjå korleis det subjektive løyser seg opp og ikkje blir til det objektive, men til noko midt imellom” (Fosse 1994:95). Jegets posisjonsendringer i Fosses fem diktsamlinger kan skisseres slik:

- 1) Dekonstruksjon av jeget (*Engel med vatn i augene*)
- 2) Konturene av en skriftstemme (*Hundens bevegelser*)
- 3) Selvrefleksivt jeg (*Hund og engel*)
- 4) Jegets selvutslettelse (*Nye dikt*)
- 5) Henvendende skriftstemme (*Auge i vind*)

Etter mønster av denne skissen, tildeler jeg i denne avhandlingen hver samling ett kapittel. Gjennom fem analysekapitler følger jeg kronologisk utviklingen i det som foreløpig utgjør Fosses samlede lyriske forfatterskap. Innledningsvis i hvert av disse kapitlene gjør jeg kort rede for hvilke endringer den aktuelle samlingen bringer. Videre leser jeg fra to til seks dikt som jeg finner representative for hver enkelt samling, og som samtidig illustrerer den linjen jeg søker å påvise. I kapittelet som følger gjør jeg rede for avhandlingens teoretiske og metodologiske posisjonering. I det åttende og siste kapittelet samler jeg trådene i form av en kort oppsummering og noen avsluttende refleksjoner.

---

<sup>2</sup> Anknytningen til ekspresjonismen i Fosses første diktsamling kommer til uttrykk både i form av innflettede, egenhendige gjendiktninger av den tyske ekspresjonisten Georg Trakl og gjennom formspråk og jeg-trykk i Fosses egne dikt. Dessuten går Fosse egne tekster i direkte dialog med samlingens Trakl-dikt, både med hensyn til form og innhold. Dette forholdet utdyper jeg i kapittel 3, der jeg analyserer *Engel med vatn i augene*.

Her følger en oversikt over diktene jeg leser i hvert av de fem hovedkapitlene:<sup>3</sup> I kapittel 3, som omhandler det jeg kaller *dekonstruksjon* av jeget (1986), leser jeg fire dikt: ”hesten, og natta er tidleg”, ”togets svarte hender”, ”Ei bøygd rørsle”<sup>4</sup> og ”mellom grønt og blått”. I kapittel 4, hvor jeg finner konturene av en *skriftstemme* (1990), leser jeg to dikt: ”hundens uendeleg togn” og ”for staden berre kjem”. I kapittel 5 retter jeg oppmerksomheten mot jegets *selvrefleksjon* (1992). I dette kapittelet leser jeg fire dikt: ”det er der heile tida”, ”kven er det som skriv, er det meg”, ”(båt i mørker)”<sup>5</sup> og ”For at alt skal kunne vere”<sup>6</sup>. I kapittel 6, der jeg analyserer jegets *selvutslettelse* (1997), leser jeg fem dikt: ”Forsteining”, ”Auge i vind”, ”Det som ikkje er”, ”Alle ser” og ”Fjella held ikkje lenger saman”. I kapittel 7 fokuserer jeg på *skriftstemmens henvendelse* (2003). I dette kapittelet leser jeg seks dikt: ”Dei er der som båtar”, ”den kjærleik som drar meg gjennom vinden”, ”usynlege hender leier oss”, ”blåe kveldar”, ”Noko om skodespelaren” og ”Eit menneske er her”.<sup>7</sup>

---

<sup>3</sup> Diktene i de tre første samlingene er med unntak av et fåtall dikt i tredje samling tittelløse, men nummererte. Enkelte dikt som i originalutgaven er tittelløse, har fått tittel i samleutgaven fra 1995. I disse tilfellene finner jeg det hensiktsmessig å angi diktittelen fra 1995-utgaven. Ellers presenteres diktene ved deres innledende vers/motiv.

<sup>4</sup> Diktittel basert på samleutgaven fra 1995.

<sup>5</sup> Diktittel i originalutgaven fra 1992.

<sup>6</sup> Diktittel basert på samleutgaven fra 1995.

<sup>7</sup> Diktene i *Auge i vind* er med få unntak tittelløse, men samtlige dikttitler/førsteliner er oppført i en innholdsfortegnelse.

## Kapittel 2

### Stemmens vei fra subjekt til skrift i et poetologisk perspektiv

*Från det ögonblick vi övergår till skriftens  
tystnad, kommer rösten från en annan värld  
och följer andra lagar.*<sup>8</sup>

#### Introduksjon

I dette kapittelet plasserer jeg Fosse innenfor en subjekt/stemme-diskusjon som gjør seg gjeldende innenfor både lyrikkteori, lyrikkforskning og lyrikk i tiden etter nykritikken. I første omgang gjør jeg rede for *tekststemmen* som hos Fosse og andre samtidige lyrikere<sup>9</sup> manifesterer seg i skjæringspunktet mellom subjekt og skrift/språk. I denne forbindelse trekker jeg inn teoretiske perspektiv. For det andre viser jeg hvordan Fosse benytter mystikkens uttrykksform til å utslette subjektet og forløse en depersonalisert *skriftstemme*. Dette gjør jeg med referanse til Eckharts enhetsmystikk. Endelig viser jeg hvordan Fosses lyriske prosjekt innebærer en videreføring og en radikaliserings av en avstand mellom subjekt og stemme som kan avleses også i annen nordisk poesi fra etterkrigstiden. Kapittelet er å betrakte som en bakgrunn og en referanseramme for lesningene som følger i analysedelen.

I Norge har det nykritiske postulatet om en nærhet mellom subjekt og stemme stått sterkt i tilnærmingen til lyrikk. Dette forholdet avspeiles i at Kittang og Aarseths nykritisk funderte *Lyriske strukturer* (1968) har vært enerådende innføringsbok for litteraturstudenter på universitet og høyskoler i Norge inntil nylig. Boken *Lyriske strukturer* forutsetter nettopp at ”ett av grunnprinsippene i lyrikkens språk” er ”den særegne nærhet som det er mellom den talende i diktet og det som blir uttrykt” (Kittang/Aarseth 1998:33). Den nyere lyrikkens<sup>10</sup> forskyvning av forholdet mellom subjekt og stemme gjenspeiles i endringer innenfor de senere års lyrikkteori og lyrikkforskning.

I 1991 presenterte Erling Aadland i tidsskriftet *Edda* en nyanmeldelse av *Lyriske strukturer* hvor han særlig stiller spørsmålstegn omkring bokens lyrikkbegrep (Aadland 1991:267ff). Som svar på kritikken fra blant andre Aadland, utstyrer Kittang og Aarseth 1998-utgaven med et 10. kapittel, der de blant annet vurderer i hvilken grad en revisjon av

---

<sup>8</sup> Fra *Beröringens ABC* (Engdahl 1994:14)

<sup>9</sup> Med *samtidige lyrikere* mener jeg her poeter fra etterkrigstiden.

<sup>10</sup> Betegnelsen *nyere lyrikk* omfatter i denne sammenheng poesi publisert etter 2. verdenskrig.

deres opprinnelige sjangerteori er på sin plass. Kittang og Aarseth tar her til orde for i høyere grad å åpne feltet for sjangerblanding, men ”beholder adjektivet ’lyrisk’ som en beskrivende term, nemlig for de egenskapene i diktet som bidrar til sammenfall mellom diktets grunnholdning, diktets jeg og leseren” (Kittang/Aarseth 1998:291). I forordet denne reviderte utgaven etterlyser forfatterne selv ”en mer tidsmessig innføring i lyrikkteori og diktanalyse, skrevet av en yngre generasjon innenfor faget”, og i 2003 publiserte Christian Janss og Christian Refsum boken *Lyrikkens liv. Innføring i diktlesning*. Boken til Janss og Refsum er ”både en presentasjon av lyrikken og en kritikk av et universelt lyrikkbegrep”, og forfatterne er ”mer opptatt av å få frem spennvidden i den lyriske tradisjonen – lyrikkens liv – enn å definere lyrikken entydig” (Janss/Refsum 2003:7).

### Subjekt, stemme og skrift

Et sentralt moment i Fosses estetiske orientering er hans tematisering av forholdet mellom subjekt, skrift og stemme. Sentralt i Fosses lyriske prosjekt står forsøket på å forløse ”ei skriftrøyst som søker seg mot ein stad imellom det subjektive og det objektive, mot ein stad som ikkje fanst før diktet, men som finst i og med språkmaterialiteten i diktet” (Fosse 1994:96). I dette avsnittet vil jeg gi en presentasjon av Fosses skriftstemmebegrep, slik det fremstår i hans essayistikk. Videre plasserer jeg dette begrepet i både en lyrikkteoretisk og en lyrisk sammenheng. På denne måten vil jeg vise hvilken tradisjon Fosse forholder seg til og viderefører med sin tematisering av forholdet mellom subjekt, skrift og stemme.

Fosses skriftstemmebegrep har gjennomgått en endring siden det ble introdusert i 1990 i essayet ”Ein bevega bevegelse”, publisert i antologien *Huspostill. Preikesamling for 90-åra* i 1990. I dette essayet skriver han:

[...] for å seie det slik så har nok kvart menneske sine bevegelsar, som det også har sitt ansikt, og desse bevegelsane – ein kunne like godt ha snakka om *rytmane* – blir, frå kropp via skrift – eller *skriftstemme*, med eit begrep eg hermed introduserer, og som eg verken kan eller vil forsøke på å definere, og eg kan berre be om at dette ikkje må oppfattast som mystifikasjon – og sjanger, til språkets bevega bevegelsar i den einskilde teksten. [Fosse 1990a:120]

Bemerkningen om at skriftstemmen er knyttet til *kroppens* ”bevegelsar”, og at begrepet derfor ikke må oppfattes som ”mystifikasjon”, er interessant i forhold til at han i essayet ”Stemme utan tale”<sup>11</sup> fra 1996 karakteriserer skriftstemmen som ”nesten umenneskeleg i

---

<sup>11</sup> Teksten ble publisert første gang i programmet til *Namnet*, uroppført på Den Nationale Scene i 1996.

sin tause tale”, som ”ei stemme som liksom kjem frå ein stad langt der borte utanfor livet” (Fosse 2004b:240). Skriftstemmen som i 1990 knyttes til mennesket og dets *kropp*, blir altså i 1996 betegnet som ”nesten umenneskeleg”. At skriftstemmen i sistnevnte essay relateres til ”ein stad langt der borte utanfor livet”, er vidare å betrakte som en *mystifikasjon*, til tross for at Fosse i essayet fra 1990 avviser en slik tolkning av begrepet. Abstraheringen av skriftstemmen som fenomen, gjenspeiles i utviklingen av forholdet mellom subjekt, skrift og stemme i Fosses fem diktsamlinger. Dette vil jeg utdype i avhandlingens analysedel. I dette avsnittet konsentrerer jeg meg om skriftstemmebegrepets teoretiske og historiske forankring.

#### Begrepet om en *taus* og *utenforliggende* stemme

Forestillingen om en *taus tale* som kommer fra et sted *utenfor livet* (Fosse 2004b:240), trekker veksler på den svenske litteraturforskeren Horace Engdahls stemmebegrep, slik dette kommer til uttrykk i boken *Beröringens ABC* (1994). I kapittelet ”Det låga skrattet” skriver Engdahl: ”Från det ögonblick vi övergår till skriftens tystnad, kommer rösten från en annan värld og följer andra lagar.” (Engdahl 1994:14) Engdahls begrep om stemmen som finnes i ”skriftens tystnad”, er dessuten inspirert av den franske filosofen Maurice Blanchot, som også opererer med uttrykket *taus tale*. I essayet som på svensk har fått tittelen ”Berättandets röst (”han”, det neutrala)”<sup>12</sup>, skriver Blanchot at ”berättandets röst” er ”en neutral röst, som utsäger verket från den plats utan plats der verket tiger” (Blanchot 1990:92). I analogi til Engdahl og Blanchot hevder Fosse at ”det paradoksalt underlege er at dette er ei stemme som er der, og som ikkje seier noko. Det er ei stum stemme. Ei stemme som talar gjennom å teie” (Fosse 2004b:240).

Inntrykket av at Fosses skriftstemmebegrep er utviklet i dialog med Engdahl og Blanchot, underbygges av hans selvrefleksive kommentarer. I essayet ”Om å lære å skrive roman”, publisert første gang i antologien *Om å skrive skjønnlitteratur* i 1997, bemerker Fosse selv parallellen mellom ”skriftstemma (som sjølv sagt er taus)” og Blanchots begrep om ”den tause stemma som kjem frå litteraturen” (Fosse 2004b:93). Videre påpeker han et hermeneutisk problem som er høyst aktuelt med hensyn til begrepet om stemmen i litteraturen, fordi denne stemmen ikke er *påviselig*. Fosse skriver: ”Likevel veit eg ikkje om eg skjønar kva Blanchot meiner. Og derfor veit eg heller ikkje kor mykje mi tenking

---

<sup>12</sup> Dette essayet ble første gang publisert på fransk i samlingen *Le Livre à venir* i 1959. Den opprinnelige tittelen på essayet er ”La Douleur du dialogue”.

skal tilbakeførast til han og kor mykje av den som er spunne av eige hovud (og kor mykje som kjem frå Horace Engdahls bok *Beröringens ABC*)” (Fosse 2004b:93).

I avsnittet som følger, viser jeg hvordan Fosses utforming av skriftstemmebegrepet korresponderer med en utvikling som gjør seg gjeldende innen både lyrikkteori og lyrikkforskning etter nykritikken. Rent konkret viser jeg at forskyvningen fra litteraturteoretisk (poetologisk) til idéhistorisk (mystisk) orientering som avspeiles i Fosses lyrikk og i hans essayistikk, korresponderer med en forskyvning som gjør seg gjeldende innenfor både lyrikkteori og lyrikkforskning. Jeg begynner med å skissere det poststrukturalistiske og dekonstruksjonistiske perspektivet som danner grunnlaget for Fosses teoretiske utgangspunkt.

### **Lyrikkteori og lyrikkforskning etter nykritikken**

Skriftstemmebegrepet impliserer fokus mot *teksten som stemme* og trekker således veksler på dekonstruksjonisten Paul de Man, som relaterer den poetiske stemmen til de retoriske figurene *apostrofe* og *prosopopeia*. I artikkelen ”Gunvor Hofmo og skriftstemmen” (2004)<sup>13</sup> bemerker Sissel Furuseth at: ”Ved å behandle den lyriske stemmen som retoriske figurer omgår og unngår de Man det nærværsmetafysiske dilemmaet som Derrida påpekte” (Furuseth 2004:6ff). Ifølge de Man avhenger forståelsen av lyrikk av fenomenaliseringen av den poetiske stemmen. I artikkelen ”Lyrical Voice in Contemporary Theory: Riffaterre and Jauss”, publisert i boken *Lyric Poetry Beyond New Criticism* i 1985, skriver han: ”The principle of intelligibility, in lyric poetry, depends on the phenomenalization of the poetic voice.” (de Man 1985:55) Videre hevder han at den *poetiske stemmen* kan aktualiseres av poeten alene eller i form av en *utveksling* mellom forfatter og leser. De Man skriver: ”Our claim to understand a lyric text coincides with the actualization of a speaking voice, be it (monologically) that of the poet or (dialogically) that of the exchange that takes place between author and reader in the process of comprehension” (de Man 1985:55).

I artikkelen ”Changes in the Study of the Lyric”, også denne publisert i *Lyric Poetry Beyond New Criticism* (1985), reflekterer den amerikanske litteraturteoretikeren Jonathan Culler omkring endringer i studiet av lyrikk etter nykritikken. Culler har selv sitt utgangspunkt i nykritikken, og gjennom en dialog med poststrukturalistiske og dekonstruksjonistiske teoretikere som de Man og Michael Riffaterre utleder han fem perspektivendringer som bøtter på nykritikkens smale lyrikkforståelse. Av relevans for min

---

<sup>13</sup> Artikkelen er et bearbejdet utdrag av Furuseths doktoravhandling, *Mellom stemme og skrift. En studie i Gunvor Hofmos versifikasjon* (2003).

undersøkelse av subjektiviteten i Fosses lyrikk, er punktet som angår skiftet fra stemmen betraktet som *ytring* til stemmen betraktet som *trope*. I forlengelsen av de Mans retorisering av stemmen, bemerker Culler at det paradoksalt nok er *stemmefiguren* apostrofe som hindrer diktet i å reduseres til *ytring*. Culler skriver:

The figure of apostrophe is critical, I think, because its empty "O," devoid of semantic reference, is the figure of voice, a sign of utterance, and yet, as a *figure* of voicing, quite resistant to attempts to treat the poem as a fictive representation of personal utterance. Apostrophes trouble attempts to read poems as dramatic monologues. [Culler 1985:40]

I artikkelen "Før, nå og etterpå. En litteraturteoretisk rapport", publisert i boken *Lyrikk og lyrikklesning* i 1998, bemerker Erling Aadland at som følge av "den nye jeg-konsepsjonen" som Heidegger "har levert det tekniske grunnlaget for", og som Derrida og de Man har utarbeidet i "mer spesifikk litteraturteoretisk retning", lar det lyriske diktet "seg ikke lenger kun betrakte som direkte ytring fra et menneskelig jeg, og heller ikke kun som en objektiv struktur av språkelementer i bestemte relasjoner" (Aadland 1998a:76f). Diktet er snarere "en hendelse som aktualiseres gjennom lesning [...]" (Aadland 1998a:77). Thorstein Norheim bemerker i sin doktoravhandling, *Oscilleringens poetikk. Overgang og mellomrom i Gunnar Ekelöfs lyrikk* (2005), at den senere lyrikkforskningen ikke har "kommet frem til en konsensus om stemmebegrepets posisjon og status" (Norheim 2005:55). Ifølge Norheim fremstår stemmebegrepet snarere "som fleksibelt i den forstand at det på den ene siden kan anvendes mer eller mindre konkret fysiologisk, og på den andre siden mer eller mindre abstrakt og metaforisk" (Norheim 2005:55). Norheim påpeker at denne "fleksibiliteten" gjør stemmebegrepet "både metodisk problematisk og diktanalytisk produktivt" (Norheim 2005:55).

Endringen innenfor lyrikkteorien og lyrikkforskningen etter nykritikken avspeiler forhold som gjør seg gjeldende innenfor nyere lyrikk. Furuset påpeker dette forholdet i sin Hofmo-studie, der hun begrunner litteraturkritikkens fornyete interesse for stemmen med "at samtidslyrikere i økende grad søker vekk fra skriftestetikken og utforsker nye akustiske formidlingskanaler for poesien" (Furuset 2004:7). I min undersøkelse av Fosses *skriftstemme* argumenterer jeg for at dette begrepet representerer et alternativt stemmebegrep som ikke innfanges av karakteristikkene *konkret fysiologisk* eller *abstrakt og metaforisk*. Skriftstemmen er knyttet til *språkmaterialiteten*, men er ikke å forstå som et



akustisk aspekt ved diktene. I avsnittet som følger, relaterer jeg Fosses lyrikk og hans stemmebegrep til andre sentrale nordiske poeters tematisering av diktets utsigelse.

### Subjektsproblematikk i nordisk samtidslyrikk

I dette avsnittet vil jeg vise at Fosses lyriske prosjekt korresponderer med en tematisering av forholdet mellom skrift og stemme som kommer til uttrykk hos samtidige nordiske poeter som Gunnar Ekelöf (1907-1968), Rolf Jacobsen (1907-1994), Gunvor Hofmo (1921-1995), Tomas Tranströmer (født 1931), Tor Ulven (1953-1995) og Søren Ulrik Thomsen (født 1956). Da disse forfatterskapene faller utenfor rammen av denne avhandlingen, vil jeg nøye meg med å vise til hvordan forholdet mellom subjekt og stemme utlegges i nyere studier av disse poetene. I presentasjonen av Thomsens tematisering av forholdet mellom subjekt, skrift og stemme, refererer jeg til hans egen poetikk. Formålet med dette avsnittet er å påpeke subjekt/stemme-tematikken sentrale posisjon i nordisk samtidslyrikk, så vel som i nyere tids lyrikkforskning.

I kapittelet "Skuggornas tal" fra *Beröringens ABC* (1994), skriver Engdahl: "Redan från början föreligger en bristande symmetri mellan röst och person i Ekelöfs tekster. Deras subjektiva centrum är försvagat, men utan att tyngdpunkten har lagts över i någon objektiv verklighet [...]." (Engdahl 1994:165) Ifølge Engdahl "förefaller Gunnar Ekelöfs originella bidrag till en textröstens historia att vara en videreutveckling av hans skenbart enklaste skrivsätt, det som ger illusionen av ett diktarens tysta samtal med sin själ" (Engdahl 1994:173). I sin Ekelöf-studie fra 2005 argumenterer Norheim for at Ekelöfs tekststemme manifesterer seg i "det vi kan kalle sprekker eller revner i språket" (Norheim 2005:5). I artikkelen "Å lese det til-diktende", publisert i boken *Frøkorn av ild. Om Rolf Jacobsens forfatterskap* i 1993, bemerker Erling Aadland at: "Det som kommer, *diktningens til-diktende* må alltid leses – hvis poesi skal skje. Rolf Jacobsens diktning er en 'lesning' av det *til-diktende*." (Aadland 1993:121) I artikkelen "Gunvor Hofmo og skriftstemmen" argumenterer Sissel Furuseth for at Hofmos skriftstemme "manifesterer seg gjennom versifikasjonsforholdene" (Furuseth 2004:2). I kapittelet "Balancen, vidnesbyrdet & palimpsesten – Tranströmers ikke-emfatiske stemme" fra boken *Den grå stemme. Stemmen i Tomas Tranströmers poesi* (2002), identifiserer Birgitte Steffen Nielsen "et 'jeg', hvis selvforståelse netop sætter parentes om selvet for at lade noget andet tale i sit sted" (Nielsen 2002:91) Dette jeget "udsletter sig selv i sproget, fordi jegets opgave tydeligvis ikke er at fremstille en personlighed [...]" (Nielsen 2002:91).

Året før Fosse publiserte sin første diktsamling, *Engel med vatn i augene*, gav den danske forfatteren Søren Ulrik Thomsen ut poetikken *Mit lys brænder. Omrids af en ny poetik* (1985). Ansporet av Eckharts begrep om det *forskjellsløse*, skriver Thomsen at: ”Det forskjellsløse og det sprogløse er det samme. Paradoksalt nok oppstår *min* poesi netop i denne radikale venden til sproget [...]” (Thomsen 2001:28). I forlengelsen av dette, hevder Thomsen at det eneste hans dikt ”vil tale om, er dét intet, hvorfra de kom, og som adskiller seg fra alt andet, ved at være det sted, hvor sproget er ophørt, og hvorom der kun kan tales ved at tale *uden om*” (Thomsen 2001:28). Thomsen tilstreber å ”skrive digte, der ikke bliver talt noget bestemt sted *fra*, ej heller beskriver noget bestemt rum, ikke foretager en fiktiv tidslig organisering [...]” (Thomsen 2001:30). Han bemerker videre at ”alle dé organiserende instanser” som således ”er faldet bort, er dé, der på en gang oprettes af og henføres til ’jeg’et’, og at det dermed ikke finnes noe ”jeg” som ”centralperspektivisk organiserer et entydig subjekt/objekt-forhold inden for digtet selv [...]” (Thomsen 2001:31). Fosses desentralisering av perspektivet og hans oppheving av distinksjonen mellom subjekt og objekt har fellestrekk med den poetikken som formuleres i *Mit lys brænder*. Dette inntrykket korresponderer med at Fosse i essayet ”’Folk er faldet i søvn på tagene. Busserne kører med opne døre.’ Om Søren Ulrik Thomsens *Mit lys brænder*”, publisert første gang i *Norsk Litterær Årbok* i 1986, skriver at han i første del av Thomsens poetikk ”fann igjen estetiske refleksjonar eg sjølv har gjort meg” (Fosse 1989:45).

Også i Tor Ulvens lyrikk oppstår en stemme som taler fra et sted mellom subjekt og objekt. I etterordet til boken *Tor Ulven. Samlede dikt* (2000) skriver Janike Kampevold Larsen at: ”Ulvens tekster oscillerer ofte mellom to blikk; jegets blikk på verden, og verdens blikk på jeget.” (Ulven 2000:486) Larsen bemerker at i og med at verken jeget eller verden har klart definerte posisjoner, ”kan vi verken si at det er verden som inntar subjektet eller at det er subjektet som tar verden i besittelse.” (Ulven 2000:487) I spenningen mellom subjektet og verden oppstår, ifølge Larsen, ”noe tredje – noe som åpner for muligheten for en dynamikk mellom subjektet og verden” (Ulven 2000:487), og dette forholdet svarer til Fosses begrep om den språklige enheten mellom *skriver* og *skrift*, gjennom hvilket *skriftstemmen* oppstår (Fosse 1994:91). I etterordet til den tidligere nevnte boken *Det verdiløse*, finner Fosse uttrykk for en ”taus tiltale” i Ulvens lyrikk, og han bemerker at:

[...] nettopp denne tause tiltalen gjer at det i og med Ulvens lyrikk blir skrive inn ei slags ny *mystisk* søking i norsk lyrikk - ei søking som vel kanskje helst kan kallast

for ein slags *negativ mystikk*: det er ikkje einskap med *det eine*, i eit *ekstatisk* sprang, Ulven skriv om, det han skriv om er tvert imot det som ubehjelpelig er *i tida*, i den forsvinnande materien [...]. [Ulven 1993:113]

Dette etterordet er skrevet ett år etter at Fosse publiserte sin tredje diktsamling, *Hund og engel*. I denne og de to etterfølgende samlingene, presiserer Fosse nettopp den formen for mystisk søking som han finner introdusert i Ulvens lyrikk.

I avsnittet som følger, gjør jeg rede for mystikkens posisjon i Fosses fremskriving av en depersonalisert skriftstemme.

### **Mystikkens posisjon i Jon Fosses lyriske prosjekt**

I essayet "Romanen i sin store ironi", publisert første gang i antologien *Huspostill. Preikesamling for 90-åra* i 1990, skriver Fosse at romanen alltid er "ute etter den store meningsfyllden, som ein kanskje, med Meister Eckhart, kan tenkje seg som det store forskjellsause tomme og som ein kanskje kan våge seg til å kalle for Gud. Ein tom meningsfylde romanen så å seie peiker negativt mot" (Fosse 2004b:46). Lengselen etter nærhet til den tomme meningsfyllden er et gjennomgående motiv i Fosses litteratur uavhengig av sjanger, og i sin essayistikk relaterer han den flyktige erfaringen av å være *ett* med tomheten til det å tale *innenfra skriften*. I essayet "Negativ mystikk", publisert første gang i tidsskriftet *Bøk* i 1993, formuleres dette forholdet slik:

[...] nokre av dei djupaste røynsleane mine kan, har eg etter kvart forstått, kallast for mystiske røynsler. Og desse mystiske røynsleane er knytte til skrifta. For meg er det altså slik at verken det eg har opplevd av liv eller det eg har opplevd av død har pressa meg ut av min trygge ateisme, det har derimot skrifta gjort, gjennom dagar og år med eiga skriving, gjennom dagar og år nettopp vend mot skrifta, i lykkelege stunder på ein måte ikkje vend mot, men innanfor, i skrifta. [Fosse 2004b:123f]

Å være *innenfor skriften* innebærer i dette perspektivet å formidle fra en tom meningsfylde mellom liv og død. At meningsfyllden er *forskjellsløs* og *tom*, impliserer at jeget innenfor denne ikke kan utgjøre et identifiserbart subjekt. Ved at subjektet innlemmes i skriften realiseres snarere en språklig enhet av skriver og skrift. Forestillingen om at skriften utsletter subjektet, presiseres i essayet "Romanforfattaren som intellektuell", skrevet i 1990, men publisert første gang i *Gnostiske essay* i 1999. Her bemerker Fosse at "[t]alen er monologisk, er knytt til eit nærverande subjekt, medan skrifta er kjenneteikna av at dette subjektet er fråverande" (Fosse 2004b:52).

I sin lyrikk anskueliggjør Fosse subjektets forsvinning ved å eksplisitt skrive jeget ut av teksten, som avslutningsvis i fjerde samling, *Nye dikt*, der jeget erklærer at ”Eg har ikkje noko å melde/ Eg deltar ikkje lenger/ så ta meg dit de vil” (Fosse 1997:58).

## Kapittel 3

### Dekonstruksjon av jeget

*flerra sund*<sup>14</sup> *Språket*

#### Introduksjon

I dette kapittelet viser jeg hvordan Fosse i sin første diktsamling, *Engel med vatn i augene* (1986), *dekonstruerer* subjektet og således rokker ved konvensjonelle forestillinger knyttet til *jegets* funksjon og vesen. Min tilnærming til jeget trekker veksler på Aadlands artikkel ”Jeg’et i diktet og det lyriske jeg” (1998), der han problematiserer det subjekt-objekt-forholdet mellom dikter og språk som finnes implisitt i Kittang og Aarseths lyrikkdefinisjon i *Lyriske strukturer* (1968). Som nevnt i kapittel 2, betrakter Kittang og Aarseth ”den særegne nærhet som det er mellom den talende i diktet og det som blir uttrykt” som ”ett av grunnprinsippene i lyrikkens språk” (Kittang/Aarseth 1998:33). Denne nærheten skapes ved at ”[d]en konkrete situasjonen [...] tas opp i det diktende subjekt og organiseres der på nytt” (Kittang/Aarseth 1998:33). Postulatet om at ”det diktende subjekt” *organiserer* diktets situasjon, impliserer at diktets språklige strukturer er *objekt* for ”det lyriske jeg”. I artikkelen fra 1998 argumenterer Aadland for å utvide Kittang og Aarseths begrep om *det lyriske jeg* til å omfatte et *transcendentalt ego* som ikke er ”noe subjektivt i hverdagslig forstand”, men snarere ”et begrep for grunnleggelsen – både av det subjektive og det objektive” (Aadland 1998a:111f).

Ansporet av Aadlands perspektiv, viser jeg i dette kapittelet hvordan Fosse ved å dekonstruere det erfarende subjektet, avdekker en *stemme* eller *subjektivitet* som ikke konstitueres av et enhetlig jeg, som nykritikken forutsetter, men som snarere avspeiler *grunnlaget* for både det subjektive og det objektive. Dette impliserer at jeget taler fra en posisjon *utenfor* eller *mellom* subjekt og objekt. Betegnelsen *dekonstruksjon* er en språklig nydannelse av den franske filosofen Jacques Derrida (1930-2004). Derrida forklarer uttrykket med en analogi om å demontere en maskin. I *Litteraturvitenskapelig leksikon* kommenteres denne parallellen slik:

Ved å avdekke hvilke komponenter maskinen består av i en demonterende operasjon, vil man kunne konstruere et bilde av måten maskinen virker på, samtidig

---

<sup>14</sup> Fragment fra *Engel med vatn i augene* (Fosse 1986:43, 4,5).

som man også midlertidig setter den ut av stand til å fungere. På lignende vis vil dekonstruksjonen rive ned den filosofiske tankebygningen ved å plukke den fra hverandre i sine enkelte bestanddeler; ved å avvise et sett aksiomer som alle bygger på myten om en opprinnelse, om et første prinsipp, tradisjonelt formulert som det absolutte, substans, det værendes væren o.l. [Lothe m.fl. 1997:42]

Subjektet i Fosses første diktsamling gjennomgår en prosess som har karakter av en *demonterende operasjon*: Jeget løses opp i sine enkelte bestanddeler, og på denne måten frigjøres et kollektivt og tidløst perspektiv som avviser nødvendigheten av *et enkelt talende subjekt*. Jeget som kommer til orde i og med dekonstruksjonen av subjektet, representerer snarere et aspekt mellom subjekt og objekt. Slik utfordrer subjektiviteten i *Engel med vatn i augene* nykritikkens postulat om et enhetlig *lyrisk jeg* som står i et subjekt-objekt-forhold til diktets språklige strukturer.

### **Presentasjon av *Engel med vatn i augene***

*Engel med vatn i augene* består av tretti dikt som alle er tittelløse, men nummererte. Samlingen har et sterkt jeg-trykk, men subjektet fremstår ikke som et formidlende prinsipp. Jeget orienterer seg snarere i forhold til en rekke ulike stemmer (i vid forstand), som i motivene: ”Skrå/ musikk, og ein svart vind” (Fosse 1986:7, 4 – 8, 1), ”langt borte/ ropar ho namnet mitt” (Fosse 1986:9, 5,6), ”[...] Ein engel spelar seljefløyte” (Fosse 1986:13, 3), ”Lyttar til stillheten” (Fosse 1986:23, 4), ”Eg høyrer det er hol i skriket” (Fosse 1986:25, 2) og ”fjorden pustar gjennom dei modne pærene” (Fosse 1986:30, 5). Samlingen får således et *flerstemmig* uttrykk. Desentraliseringen av den formidlende instansen utgjør et aspekt ved dekonstruksjonen av jeget. Videre manifesterer jeget seg gjennomgående i form av fysiske og psykiske attributter og erfaringer, som i dikt nummer åtte:

#### **I**

hendene møter gjenskinnet  
av rosa ansikt  
frå spegelvindu, og gatene  
leier meg frå morgonen. Plaskar [sideskift]

inntil regnet  
i den kvite lufta. Håret  
er raudt  
og stjernene er vatn  
i ein engels auge [sideskift]

## II

noko kvitt utanfor, under  
regnet. Tanken  
på huk, røykringar  
rundt tanken. Og kroppen  
lett regn. Raudt [Fosse 1986:19-21]

Variasjonsomfanget og spennvidden i de metonymiske og de metaforiske skildringene av kroppsforannelser og sinnsstemninger, impliserer perspektivmessige endringer, og jeget antar således en skiftende karakter. Opplysningen av subjektet gjenspeiles videre i jegets persepsjon i den forstand at jeget mottar og formidler inntrykk som bryter med virkeligheten slik den fremstår for det menneskelige øyet. I diktet ovenfor illustreres dette forholdet i metaforen ”stjernene er vatn/ i ein engels auge”.

Fem av tekstene i *Engel med vatn i augene* er Fosses egenhendige gjendiktninger av den tyske ekspresjonisten Georg Trakl. Den direkte dialogen med Trakl og ekspresjonismen utgjør en overgripende polyfon struktur, og gjendiktningene danner klangbunn for jegets utvikling i samlingen for øvrig. I denne introduksjonen til samlingen finner jeg det derfor hensiktsmessig å gi en kort presentasjon av samlingens første og siste Trakl-dikt. Det første Trakl-diktet utgjør samlingens annet dikt. Jeget i dette diktet er eksplisitt kun i første vers, og diktets etterfølgende vers utgjør en rekke enkeltstående observasjoner fra et bevegelig perspektiv:

Om kvelden høyrer eg flaggermusa skrike  
To svarte hestar spring over enga  
Den raude lønna susar  
Vandraren ser ei lita kro attmed vegen  
Herleg smakar den unge vin og nøtter  
Herleg: å tumle rusa rundt i mørknande skog  
Gjennom svarte greiner tonar smertande klokker  
På ansiktet dryp det dogg

(etter Georg Trakl: *Zu Abend mein Herz*) [Fosse 1986:10]

Jeget i dette diktet erfarer ikke omgivelsene som en enhetlig totalitet, men fokuserer på ett sanseinntrykk av gangen. I de fire første versene mottar jeget vekselvis syns- og hørselsinntrykk: Jeget *hører* flaggermusen skrike, *ser* to hester springe over engen, *hører* lønnen suse og *ser* vandreren. I de to påfølgende versene *smaker* jeget vin og nøtter, for så å nyte rusen. Tumlende ”rundt i mørknande skog” *hører* jeget ”smertande klokker”, før det i siste vers *kjenner* at det drypper dugg på ansiktet. At jeget tumler ”rusa rundt i

mørknande skog”, indikerer at jegets bevissthet og orienteringssans er redusert. Ved å hengi seg til rusen gir jeget avkall på sin integritet, for slik å oppnå nærhet til både *døden*, representert ved ”smertande klokker”, og *naturen*, representert ved ”dogg”.

Jeget er eksplisitt kun i første vers der det ”høyrer [...] flaggermusa skrike”. I de tre påfølgende versene er jeget implisitt, og fokus er rettet *utover* mot ”hestar [som] spring over enga”, mot ”[d]en raude lønna” som ”susar” og mot ”[v]andraren” som ”ser ei lita kro attmed vegen”. I diktets fire siste vers endres fokus til jegets egne sanseopplevelser knyttet til rusen. At jeget trekker seg tilbake og skildrer omgivelsene på avstand, for så, i en tilstand av ”rus”, å oppnå en nærhet til en sanselig natur, impliserer at jeget toner ned sitt *ego* og forenes med *altet*. I samlingens kontekst representerer denne gjendiktningen således begynnelsen på jegets *avindividualiserende* prosess.

I gjendiktningen som utgjør samlingens nest siste dikt, konkretiseres utslettingen av individet ved at et *kollektivt* jeg taler til den *døde* gutten ”Elis”:

Elis, då trasta ropar i den svarte skogen  
Det er din undergang  
Dine lipper drikk kulde av blå fjellbekkar

Gløym, når blodet renn lett frå panna  
Gamle legender  
og den dunkle meining i fugleflukta

Du går med mjuke steg inn i natta  
der purpurfarga druer heng  
Fint bevegar du hendene, i blått

Ein klungerbusk syng  
der dine måneauge er  
Å, Elis, kor lenge du har vore død!

Din kropp er ein hyasint  
Ein munk vaskar sine voksfingrar i deg  
Vår togn er eit svart hol [sideskift]

og stundom kjem eit mjukt dyr frå toгна  
og let langsamt att tunge augnelok  
På dine tinningar dryp svart dogg

Det siste gull frå ei forfallen stjerne

(etter Georg Trakl: *An den Knaben Elis*) [Fosse 1986:57,58]



Sentralt i dette diktet står et døds- og taushetsmotiv som utgjør et ledd i et *stemmebytte*. Individet, representert ved gutten ”Elis”, er dødt, og kollektivet besitter en taushet, hvorfra ”eit mjukt dyr” kommer ”og let langsamt att tunge augnelok”. At dyret fra ”togna” lukker ”tunge augnelok”, impliserer at tausheten er bærer av kunnskap om en *usynlig dimensjon*. I dette perspektivet utgjør *tausheten* den usynlige dimensjonens *stemme*.

Forholdet mellom disse to gjendiktningene danner klangbunn for subjektets stilling i samlingen som helhet, i den forstand at jegets usentrerte persepsjonsform og fragmenterte fremtoning kulminerer i en total avindividualisering. I det følgende vil jeg utdype forholdet mellom *dekomponering* og *avindividualisering* med utgangspunkt i fire av Fosses egne dikt. I det første diktet jeg analyserer, ”hesten, og natta er tidleg”, introduseres tre perspektiv som er gjennomgående i samlingen. Overgangen mellom de tre perspektivene utgjør begynnelsen på en posisjonsendring hos jeget. I det andre diktet, ”togets svarte hender”, er jeget ikke manifest. Jegets bevissthet er her underlagt *togets svarte hender*, men jeget sanser og orienterer seg etter *engelen* og dens fløytespill. I det tredje diktet, ”svart og blodete snø”, analyserer jeg forholdet mellom språk og identitet, og i analysen av det siste diktet, ”mellom grønt og blått”, viser jeg hvordan jeget manifesterer seg som en fragmentarisk refleksjon av et kollektivt og tidløst perspektiv.

### **”hesten, og natta er tidleg”**

Diktet jeg leser i dette avsnittet, utgjør samlingens første dikt. I analysen av dette diktet viser jeg hvordan jeget etablerer en mental avstand til både opphav og identitet.

I

hesten, og natta er tidleg. Sveittelukt  
og raud snø på boblejakka mor sit i. Eg har druer  
i munnen, ein mann snakkar. Høge  
brøYTEKantar. Druene er i ein svart pose. Skrå [sideskift]

musikk, og ein svart vind. Hesten. Gitaren  
er eit grønt vindu. Det dryp fargar frå augene og mor spør  
kvar eg har vore. Skulle vore  
heime for lenge sidan  
Ho har reist seg  
Går over stovegolvet  
Du er berre tolv år, seier ho [sideskift]

## II

gult gras nedover skuldrene. Vi går  
innover i det blå fjellet, druer  
Ho held meg i handa  
Mor har mold i håret og  
langt borte  
ropar ho namnet mitt [Fosse 1986:7-9]

Diktet er fordelt over samlingens tre første sider og faller i to avdelinger, markert med romertall. Jeget i diktet gjennomgår en løsrivelsesprosess i tre trinn, og de enkelte posisjonsendringene understrekes av sideskiftene i diktet. Diktet innleder med at et implisitt jeg formidler en fragmentarisk øyeblikksopplevelse: ”hesten, og natta er tidleg. Sveittelukt/ og raud snø på boblejakka mor sit i. [...]”. Åpningsmotivet, ”hesten, og natta er tidleg”, danner ingen fullstendig setning. At det første ordet, ”hesten”, etterfølges av komma, signaliserer dessuten at dette motivet utgjør en fortsettelse på noe *usagt*. Inntrykket av at diktet innleder med en *aposiopese*, underbygges videre av at åpningsordet ikke har versal. Mangelen på eksplisitt sammenheng mellom det enkeltstående elementet ”hesten” og det etterfølgende motivet, ”og natta er tidleg”, avspeiler en bevissthet som erfarer omgivelsene som et sett av *fragmenter*.

I påfølgende motiv flyttes fokus til ”boblejakka mor sit i”, og jeget kjenner ”[s]veittelukt” og ser ”raud snø” på morens boblejakke. Disse sanseinntrykkene signaliserer en gryende jeg-bevissthet. Ved at jeget fokuserer på morens *jakke* og plasserer moren i forhold til denne, markerer jeget en *distanse* til sitt opphav. I utgangen av annet vers manifesterer jeget seg, for så å fremholde sin distanserte og dekomponerende betraktning av omgivelsene:

[...] Eg har druer  
i munnen, ein mann snakkar. Høge  
brøytekantar. Druene er i ein svart pose. Skrå [sideskift]  
  
musikk, og ein svart vind. Hesten. Gitaren  
er eit grønt vindu. [...]

Sanseblandingen i motivene ”skrå/ musikk, og ein svart vind” indikerer at jeget avgrenser og identifiserer sine omgivelser på tvers av konvensjonelle språklige kategorier. Dette inntrykket underbygges av den påfølgende metaforen: ”Gitaren/ er eit grønt vindu”. Jeg finner det nærliggende å knytte ”[g]itaren” til motivet ”[s]krå/ musikk”, men diktet legger

ingen øvrige føringer for tolkningen av motivet "[g]itaren/ er eit grønt vindu". Elementet "grønt" settes imidlertid inn i en sammenheng med det påfølgende motivet: "Det dryp fargar frå augene". At jeget registrerer "ein svart vind" og oppfatter gitaren som "eit grønt vindu", beror altså på at det "dryp fargar frå augene". At fargene som ledsager jegets inntrykk utgår fra jegets blikk, impliserer at de synestetiske motivene ikke er objektive, men snarere avspeiler subjektive erfaringer. Jeget er altså foreløpig representant for *subjektivitet*, men jegets *identitet* er i oppløsning.

I fortsettelsen av diktets første avdeling kommer jeget vekselvis til uttrykk gjennom morens *henvendelse* og gjennom jegets betraktning av moren:

[...] Det dryp fargar frå augene og mor spør  
kvar eg har vore. Skulle vore  
heime for lenge sidan  
Ho har reist seg  
Går over stovegolvet  
Du er berre tolv år, seier ho  
[...]

Mens jegets synestetiske erfaringer avspeiler et subjektivt perspektiv, representerer jegets selvbetraktning via morens blikk et slags objektivt perspektiv. I dette ligger et signal om at jeget søker ut av subjektets begrensninger. I diktets annen avdeling avløses både jegets subjektive og morens objektive perspektiv av et kollektivt "vi", som impliserer oppheving av grensen mellom subjekt og objekt: "gult gras nedover skuldrene. Vi går/ innover i det blå fjellet, druer". Fargen blå, konnoterer åndelighet, og motivet "[v]i går/ innover i det blå fjellet" antyder i dette perspektivet at diktets "vi" innleder en reise innover i et *åndelig landskap*. Gjennom erfaringen av et immaterielt fellesskap oppnår jeget endelig en distanse til både sitt opphav, representert ved *moren*, og sin identitet, representert ved *navnet*:

[...]  
Ho held meg i handa  
Mor har mold i håret og  
langt borte  
ropar ho namnet mitt

Jegets erfaring av at "[m]or har mold i håret", antyder at moren er i ferd med å miste sin subjektive avgrensning og bli ett med naturens syklus, representert ved motivet "mold". At moren forstått som identitetskonstituerende prinsipp, assosieres med "mold", markerer begynnelsen på jegets selvutslettende prosess. Inntrykket av at jegets identitet er knyttet til,

og forsvinner med *moren*, underbygges av diktets siste vers der jeget erfarer at: ”langt borte/ ropar ho namnet mitt”.

### ”togets svarte hender”

I den foregående lesningen argumenterte jeg for at jeget søker ut av subjektets begrensninger og utforsker et immaterielt fellesskap for således å etablere avstand til både sitt opphav, representert ved *moren* og sin identitet, representert ved ”namnet mitt”. I lesningen som følger, undersøker jeg neste stadium i det jeg anser som jegets selvutslettende prosess. Dette påviser jeg med utgangspunkt i samlingens fjerde dikt ”togets svarte hender”, der subjektets avindividualisering visualiseres i form av en *reise* bort fra ”menneska”. *Toget* utgjør et ledemotiv i diktet og bevirker jegets distansering fra en menneskelig identitet:

togets svarte hender  
over tankane. Ein sundriven rus  
og engelen er flagrande myrull  
er der enno, men

sundrivne tagale skrik på myra  
grønt, enno kanskje [sideskift]

finst den lilla kvelven. Langsame  
kvelvar, mjuke som  
myrull. Tog. Ein engel spelar seljefløyte

medan toget er ein turkis måne  
i hjarta. Bak er menneska [sideskift]

med svarte hender  
langs gitarhalsane, og  
i myrholene er det raude blodet [Fosse 1986:12-14]

Diktet er fordelt over tre sider og faller i fem avdelinger på henholdsvis fire, to, tre, to og tre vers. De fem avdelingene er bundet sammen ved hjelp av versbinding som avspeiler bevissthetsstrømmen på diktets semantiske plan. Innledningsvis erfarer jeget ”togets svarte hender/ over tankane”, og mot slutten av diktet erkjenner jeget at ”toget er ein turkis måne/ i hjarta. [...]”. Bindeleddet mellom det første og det siste tog-motivet er det enkeltstående ordet ”Tog” i diktets tredje avdeling. I diktets innledende motiv er jegets tanker *objekt* for ”togets svarte hender”, og mot slutten av diktet er ”toget” innlemmet i jegets *hjerne*. Fremfor å utgjøre et autonomt subjekt blir jeget altså drevet fremover av ”togets svarte

hender”, og i løpet av denne *tankereisen* endres jegets selvforståelse i den forstand at jeget integrerer virkekraften, representert ved ”toget”, i ”hjarta”.

Inntrykket av at jeget ikke har kontroll over sin egen tankestrøm, underbygges av at jeget erfarer ”[e]in sundriven rus”. Jegets *rusopplevelse* knyttes videre til erfaringen av at ”engelen er flagrande myrull”. I overgangen til annen versgruppe kontrasteres erkjennelsen av engelen med erfaringen av ”sundrivne tagale skrik på myra”. Motivene ”engelen” og ”myra” konnoterer henholdsvis det eteriske og det materielle, og jeget beveges mellom disse dimensjonene. At skrikene er ”sundrivne”, impliserer at de uttrykker en oppløst subjektivitet, og oksymoronet ”tagale skrik” indikerer videre at skrikene er introverte, snarere enn ekstroverte. At skrikene er ”sundrivne” og ”tagale”, impliserer at jegets formidlingspotensial er begrenset.

I likhet med motivet ”tagale skrik”, har ”myra” en todelt karakter: Den både utsletter og konserverer. At de tause og oppløste skrikene er lokalisert ”på myra”, signaliserer at ”myra” har tatt opp i seg menneskets eksistensielle og unevnelige angst. Den angstfylte og klaustrofobiske stemningen som skrikene formidler, står i kontrast til atmosfæren i motivet som avslutter tredje versgruppe: ”Ein engel spelar seljefløyte”. Engelen fløytespill konnoterer tankeflukt og løsrivelse fra materien, men i likhet med motivet ”sundrivne tagale skrik” kan dette lydbildet vanskelig registreres av en menneskelig hørsel.

At jeget orienterer seg i forhold til en engel, er interessant med tanke på englemotivets symbolladning. Både religiøse og andre litterære tekster inneholder eksempler på at englene står i en formidlingsposisjon mellom ulike dimensjoner. Ordet *engel* kommer av det greske ordet *angelos*, som betyr ”sendebud”, og den greske betegnelsen er dessuten en oversettelse av det hebraiske ordet *maleachim*, som betyr ”Guds budbærere”. Engelen representerer i ulike kulturer og religioner forestillingen om et himmelsk vesen som formidler kontakt mellom himmel og jord, og opptrer dels som budbringer, dels som hjelper for menneskene. (Biederman 1994:94) Budbringeren anses å kunne bevege seg fritt mellom sfærene til de dødelige og de udødelige, og opptrer som en slags tolk for gudenes språk. I tillegg til å formidle mellom guder og mennesker, har budbringeren gjerne funksjon som sjelefører.

Engelen i diktet ovenfor opptrer i henhold til forestillingen om et sendebud som kommuniserer med både mennesker og guder: Ved hjelp av engelen fløytespill etablerer jeget en avstand til ”menneska”, og dette forholdet impliserer at jeget løsrives fra materien. Fløytespillet etablerer således en forbindelse mellom liv og død, mellom himmel og jord.

At engelen tillegges menneskelige egenskaper som å spille fløyte, og at jeget er mottakelig for engelens fløytespill, innebærer at avstanden mellom engelen og subjektet reduseres. Jeget har oppnådd avstand til ”menneska” og forbindelse til ”engelen”, men kontakten mellom jeget og engelen er ikke *umiddelbar*. Jegets kontakt med døden og himmelen, representert ved engelen, avhenger snarere av engelens fløytespill, og jeget befinner seg altså i en identitetsløs tilstand *mellom* menneske og engel.

Jegets overgang fra menneskenes til englenes dimensjon innebærer en endring av jegets selvforståelse, og denne endringen tilsvarer forholdet mellom synekdokene ”tankane” og ”hjarta” som jeget representeres ved. At jeget i ”togets svarte hender” representeres ved synekdoken ”hjarta” idet det forlater ”menneska”, åpner for å betrakte hjertemotivet i dette diktet som et kontaktpunkt mellom jeget og det *ikke-menneskelige*: Mens jegets bevissthet, representert ved ”tankane”, plasserer jeget blant menneskene, har ”hjarta” altså en forbindelse til noe ikke-menneskelig. At jeget erfarer avstand til ”menneska”, beror på dets tiltakende minne om og identifikasjon med noe ikke-menneskelig. I dette perspektivet signaliserer forholdet mellom synekdokene ”tankane” og ”hjarta” at jeget med hjelp fra engelens fløytespill løsriver seg fra ”menneska” og søker mot det *identitetsløse*.

I dette avsnittet har jeg argumentert for at jeget foretar en *tankereise* som innebærer en forskyvning av jegets selvforståelse i den forstand at jeget etablerer avstand til sin menneskelige identitet. I analysen som følger, viser jeg hvordan dekonstruksjonen av subjektet avspeiles i en oppløsning av språklige strukturer.

### **”Ei bøygd rørsle”**

Diktet jeg analyserer i dette avsnittet utgjør dikt nummer 21 i samlingen. Hovedmotivet i diktet er jegets kamp mot språket. Diktets ramme er en skildring av et oppløst jeg, og innenfor denne rammen er jegets *tanker* deaktiverte av ”[s]eig og vassen mjølk”, mens jegets *hjerter* er intakt og ”dunkar”:

svart og blodete snø, skrik  
Hår  
Seig og vassen mjølk over tankane, ei kølle. Hud  
  
dunkar frå hjarta. Språket  
flerra sund  
Kvite takkete papirlappar. Blod, hår [Fosse 1986:43]

Diktet faller i to avdelinger som er bundet sammen av motivet "[...] Hud// dunkar frå hjarta". Første versgruppe tematiserer jegets oppløsning, mens annen avdeling tematiserer språkets oppløsning. Diktets jeg manifesterer seg ikke direkte, men kommer indirekte til uttrykk gjennom observasjonen av "svart og blodete snø", gjennom fornemmelsen av "[s]eig og vassen mjølk over tankane", gjennom opplevelsen av at "[h]ud// dunkar frå hjarta" og gjennom erklæringen av at *språket* er "flerra sund". Erfaringene som formidles i diktet, er preget av kaos, og jeget fremstår ikke som en samlet enhet med et identifiserbart sentrum. Jeget manifesterer seg snarere i form av komponenter, som i motivene: "[...] skrik/ Hår", "[...] Hud// dunkar frå hjarta. [...]", og "[...] Blod, hår".

At jeget er spaltet mellom elementene "skrik", "Hår", "tankane", "Hud", "hjarta" og "blod", impliserer at det har en *atspredt bevissthet*. Jegets persepsjon er altså preget av *distraksjon*, og dette inntrykket korresponderer med at jeget erfarer "[s]eig og vassen mjølk over tankane". I og med at jeget er avsondret fra sitt erfaringssenter, "tankane", som er dekket av "[s]eig og vassen mjølk", mangler det redskaper til å analysere og identifisere sine inntrykk. Jegets oppløste selvbilde og usentrerte verdensanskuelse beror således på at *språket* er "flerra sund".

Diktet har høy konsentrasjon av substantiv. Av diktets tjueseks ord refererer tolv til objekter eller fenomener: "snø", "skrik", "Hår", "mjølk", "tankane", "kølle", "Hud", "hjarta", "Språket", "papirlappar", "Blod" og "hår". Foruten ordene "skrik", "tankane" og "Språket", viser diktets substantiv til *konkrete* objekter. Diktet inneholder kun to verb ("dunkar" og "flerra"), og fremstår således som et sett av *stillbilder*. Utelatelsen av sammenføyende ord forsterker inntrykket av at jeget formidler sine impulser slik bevisstheten mottar dem: Som et sett av elementer uten eksplisitte sammenhengsmarkører. Forekomsten av adjektiv og adverb bidrar til å konkretisere uttrykket ytterligere: "svart og blodete snø", "Seig og vassen mjølk over tankane", "Hud// dunkar frå hjarta", "Språket/ flerra sund" og "Kvite takkete papirlappar".

Diktet karakteriseres av en kombinasjon mellom det entydige og det flertydige i den forstand at de enkelte ordene og motivene som utgjør diktet er konkrete og sanselige, mens diktet som helhet preges av flertydighet. Ved å etterlate tomme felt både på det semantiske, det syntaktiske og det visuelle planet, tar Fosse konsekvensen av at språket ikke er uttømmende. Diktets ordknappe stil knytter således an til en forståelse av at språket i og for seg er tilslørende. I dette perspektivet er det bastante og det entydige mer misvisende enn det antydende og det flertydige. Ved å unngå retoriske føringer åpner diktet altså for en mengde tolkningsmuligheter, og dette minimerer, paradoksalt nok, risikoen for

feiltolkning. I kraft av sitt metonymiske uttrykk fremstår diktet som et forsøk på å gi en autentisk fremstilling av menneskets selvilde og verdensanskuelse.

I de tre analysene jeg har foretatt så langt, har jeg vist hvordan jeget både persiperer og manifesterer seg i form av *fragmenter*. I avsnittet som følger, viser jeg hvordan jeget løsrives fra sine fragmentariske manifestasjoner og skuer inn i en udefinerbar dimensjon.

### **”mellom grønt og blått”**

I dette avsnittet argumenterer jeg for at subjektet er forvandlet til spredte *refleksjoner* av et kollektivt og tidløst perspektiv. Dette gjør jeg gjennom en lesning av samlingens avsluttende dikt:

mellom grønt og blått er  
kanskje Gud

for første gong: snø  
og ut frå den dimme øya  
kjem kvinner gåande  
I hendene ber dei brysta sine

Hjarta er ein knust spegel [sideskift]

mot vinden  
den svarte huda, og  
mellom grønt og blått ser eg Gud  
Hendene opprispa av mold [sideskift]

og hendene er flugevenger. Songen  
drysser stjernenes raude hår  
luftig  
nedover mot havet

Grønne bryst

Sommerfuglar, blått [Fosse 1986:59-61]

Diktet er fordelt over samlingens tre siste sider, og de tre avdelingene bindes sammen av en gjennomgående tematisering av forholdet mellom ”grønt” og ”blått”. Diktets innledende vers etablerer et inntrykk av at ”grønt” og ”blått” representerer to ulike dimensjoner, og i avslutningsversene knyttes disse fargene eksplisitt til henholdsvis det kjødelige, representert ved ”[g]rønne bryst”, og det eteriske, representert ved ”[s]ommerfuglar, blått”. Jegets innledende fornemmelse av at ”mellom grønt og blått er/ kanskje Gud”, bekreftes av et synsinntrykk i diktets annen avdeling: ”mellom grønt og blått ser eg Gud”. At jeget *ser*



”Gud” mellom grønt og blått, men er usikker på hvorvidt ”Gud” er der, impliserer at jeget ser mer enn det begriper rent intellektuelt. I dette perspektivet fyller begrepet ”Gud” et ubegripelig og udefinerbart felt mellom dikotomiene *materie* og *ånd*, representert ved henholdsvis ”grønt” og ”blått”. Jegets visjon av det ubegripelige følger av en erfaring av at ”[h]jarta er ein knust spegel”.

At diktet ikke definerer hva hjertet *speiler*, impliserer at det som speiles er ukjent, altså at jegets hjerte utgjør fragmentariske refleksjoner av det udefinerbare. I henhold til gammel folketro står avbildningen og det som avbildes i magisk forbindelse med hverandre, og i den forstand kan speilet fastholde det avspeilte menneskets sjel eller livskraft. (Biederman 1994:359) Et *knust* speil derimot, kan ikke bevare en helhetlig og identisk avbildning, og de fragmentariske avspeilingene, som tilsvarer jegets *hjerte*, kan vanskelig fastholde jegets sjel. I dette perspektivet impliserer motivet ”ein knust spegel” en *frigjøring* av jegets sjelskrefter. Sjelens løsrivelse fra kroppen og dens avbildning, tilsvarer videre en spalting mellom idé og uttrykk. Ved at det illusoriske uttrykket, representert ved *speilet*, brister, avdekkes altså et underliggende jeg, representert ved motivet ”Hjarta”.

### Sammenfatning

I dette kapittelet har jeg studert jegets oppløsning og utvikling i Fosses første diktsamling, *Engel med vatn i augene* (1986). I analysen av det første diktet, ”hesten, og natta er tidleg”, argumenterte jeg for at jeget, representert ved kollektivet ”vi”, innleder en åndelig reise som fører bort fra både opphav og identitet. I analysen av det andre diktet, ”togets svarte hender”, viste jeg hvordan jegets avstandskonstituerende prosjekt visualiseres i form av en tankereise bort fra ”menneska”. I analysen av det tredje diktet, ”svart og blodete snø”, fokuserte jeg på forholdet mellom dekonstruksjonen av jegets identitet og oppløsningen av språklige strukturer. I analysen av det siste diktet, ”mellom grønt og blått”, viste jeg hvordan jeget løsrives fra sin fragmentariske bevissthet og realiserer et underliggende jeg som taler fra en glipe mellom materie og ånd.

Jeget i første samling inntar stadig nye former og posisjoner, og det har verken en avgrenset identitet eller et definerbart sentrum. Jeget er følgelig ikke representativt for en ensartet stemmebærer, men utgjør snarere en fragmentert og usentrert størrelse uten funksjon som *samlende dikterisk bevissthet*. Dekonstruksjonen av jeget kommer til uttrykk både i fremstillingen av jeget og gjennom jegets sansning og formidling. Videre reflekteres dekomponeringen av jeg-instansen i oppløste språklige strukturer, og dette forholdet impliserer at jegets identitet er språklig betinget. Ved å dekomponere jeget, for slik å

utforske dets indre og ytre bestanddeler, avdekker Fosse en jeg-instans som bryter med det nykritiske postulatet om et *enhetlig talende lyrisk jeg*. I kapittelet som følger, viser jeg hvordan Fosse med sin annen diktsamling, *Hundens bevegelser* (1990), antyder konturene av en *skriftstemme*.

## Kapittel 4

### Konturene av en skriftstemme

*hunden eig min tanke  
medan Gud eig mi sjel*<sup>15</sup>

#### Introduksjon

I og med dekonstruksjonen av jeg-instansen, avdekkes en spaltet subjektivitet. I dette kapittelet viser jeg hvordan annen samling, *Hundens bevegelsar* (1990), ved å utforske forholdet mellom subjektivitetens materielle og immaterielle aspekt, antyder *konturene* av en skriftstemme. Mens første samling tematiserer og problematiserer subjektets forhold til opphav og identitet, betoner *Hundens bevegelsar* et prosessuelt aspekt ved jeg-dannelsen og ved språkssystemet.<sup>16</sup> Jeget erkjenner at språket ikke utgjør en sluttet struktur, men snarere et system av forskjeller i stadig bevegelse: ”for eit ord betyr aldri det same:/ har sin stein/ si sorg i skriftas/ rørsler: latter tunge bevegelsar lette” (Fosse 1990a:9)<sup>17</sup>. I kraft av denne erfaringen, erkjenner jeget sin posisjon i spenningsfeltet mellom ånd og materie: ”hunden eig min tanke/ medan Gud eig mi sjel” (Fosse 1990b:16, 7,8).<sup>18</sup>

Forskyvningen fra et fokus på jegets forhold til opphav og identitet til et fokus på *ikke-identitet*, avspeiles i Fosses essayistikk: Som Arild Linneberg påpeker i sitt etterord til essaysamlingen *Frå telling via showing til writing* (1989), er Fosses tidlige skrifteori en ”ekspressivitetsestetikk”, der det er ”subjektet som sjøl er oppløst som sier sannheten om seg sjøl, om sin egen erfaring” (Fosse 1989:173). Til sammenlikning skriver Fosse i essayet ”Ein bevega bevegelse”, som er publisert samme år som *Hundens bevegelsar* (1990), at mennesket i det postmoderne samfunnet ”ikkje [er] til stades som subjekt, som identitet, på grunn av bakgrunn, men på grunn av *noko anna*” (Fosse 1990a:125).

Med *fraværet av identitet* avdekkes, ifølge Fosse, et allmennmenneskelig ”behov for nærver, for at noko er der som det det er” (Fosse 1990a:125). Slik antar han at ”litteraturens kroppslighet blir *framheva* – som eit nærver av noko som heile tida bevegar seg, [...]” (Fosse 1990a:125). Videre antydes at den ”[ikke-identiske] subjektivitetens lengsler” lar seg ”metonymisk skimtast gjennom begrepet skriftstemme” (Fosse

<sup>15</sup> Fragment fra *Hundens bevegelsar* (Fosse 1990b:16, 7,8)

<sup>16</sup> Samlingen knytter således an til den poststrukturalistiske kritikkens refleksjon omkring prosessuelle fenomener, endring, utvikling og meningsforskyvninger. (Lothe m.fl. 1999:200)

<sup>17</sup> Dette språksynet trekker veksler på Jacques Derridas kritikk av strukturalistenes oppfatning om at språklige strukturer skulle ha et sentrum. (Lothe m.fl. 1999:200)

<sup>18</sup> Samlingens avspeiler en subjektsoppfatning som trekker veksler på Jacques Lacans vektlegging av at jeg-dannelsen er prosessuell. (Lothe m.fl. 1999:200)

1990a:125). *Hundens bevegelsar* tematiserer nettopp forholdet mellom *fravær av identitet* og *nærvær av bevegelse*. Bevegelsesmotivet introduseres allerede i tittelen og betones gjennom hele samlingen. Som vist innledningsvis, relateres samlingens bevegelsestematikk rent konkret til subjektiviteten og til språket. Postulatet om at både subjekt og språk er i stadig bevegelse, avspeiler en forståelse av at disse størrelsene står i et gjensidig konstituerende forhold. I dette forholdet ligger *konturene av en skriftstemme*.

I min tilnærming til skriftstemmen tar jeg utgangspunkt i to dikt som berører forholdet mellom jegets åndelige og materielle aspekt. Gjennom en studie av de perspektivmessige vekslingene som finnes i disse diktene, avdekkes subjektets lengsel etter *nærvær av bevegelse*. I det første diktet jeg analyserer, "hundens uendeleg togn", kommer skriftstemmen til uttrykk som en bevegelse mellom materiens taushet, representert ved "hundens uendeleg togn", og sjelens stemme, representert ved "ein engels kommande og forsvinnande song" (Fosse 1990b:8). I det andre diktet, "for staden berre kjem", antydes skriftstemmen gjennom møtet mellom det formløse "regnet" og den formfaste "steinen" (Fosse 1990b:39, 4-6).

### **Presentasjon av *Hundens bevegelsar***

*Hundens bevegelsar* inneholder trettini dikt, som i likhet med diktene i første samling er tittelløse, men nummererte. Samlingen viderefører og utdyper tematiske og motivmessige aspekt fra første samling, *Engel med vatn i augene*. I likhet med samlingen fra 1986, tematiserer samlingen fra 1990 forholdet mellom *ånd* og *materie*, representert ved motivene "engel" og "hund". Også konfrontasjonen mellom det *flytende* og det *faste*, representert ved elementene "regn" og "stein", utforskes videre i denne samlingen. Det samme gjelder relasjonen mellom *evighet* og *forgjengelighet*, representert ved henholdsvis "hjarta" og "tanke". Endelig videreføres gjennomgangsmotivene "stillhet", "musikk" og "bevegelsar". Tross motivmessige og tematiske paralleller, divergerer Fosses to første diktsamlinger med hensyn til både grunnholdning og subjektsposisjon. Mens *Engel med vatn i augene* til dels har et ekspressivt uttrykk, er tekstene i *Hundens bevegelsar* lavmælte og melankolske. I boken *Å erstatte lykken med eit komma* (1996), påpeker Stueland at nedtoningen av formspråket i Fosses annen diktsamling fremstår nettopp "som eit ledd i eit oppgjør med den nye ekspressive estetikken" (Stueland 1996:58).

De fleste diktene i *Hundens bevegelsar* definerer ingen formidlende bevissthet og fremstår således som betraktninger fra et *ubestemt perspektiv*. Både samlingen som helhet og de enkelte diktene karakteriseres av perspektivmessige bevegelser mellom en

forgjengelig og sanselig *materie* og en evig og oversanselig *ånd*. I samlingens åttende dikt konkretiseres dette forholdet i ”*den vesle guten*”, som synger: ”hunden eig min tanke/ medan Gud eig mi sjel” (Fosse 1990b:16, 7,8). Forutsatt at motivene ”hunden” og ”Gud” representerer henholdsvis det sanselige og det ikke-sanselige, påpeker ”*den vesle guten*” her en dobbelhet i jeg-instansen, som består i en materiell tilhørighet, representert ved *tanken* og en immateriell, ikke-identisk lengsel, representert ved *sjelen*. De tematiske og motivmessige bevegelsene *Hundens bevegelsar* gjenspeiles i samlingens visuelle uttrykk, som preges av høy konsentrasjon av cesurer i form av linjebytte, blanklinje, tegnsetting og avstand mellom ord innenfor et vers. De fleste tilfellene av tegnsetting er ikke grammatisk motiverte, og blanklinjene bidrar ikke til å gi diktene en konvensjonell, strofisk form. Bruken av cesur medvirker snarere til å forsterke dynamikken og kontinuiteten som formidles gjennom diktenes semantiske innhold.

### ”hundens uendeleg togn”

Diktet jeg analyserer i dette avsnittet utgjør det første diktet i samlingen. I lesningen av dette diktet viser jeg hvordan skriftstemmen kommer til uttrykk i form av jegets perspektivmessige bevegelser mellom ånd og materie:

hundens uendeleg togn midt  
i meininga som forsvinn  
kjem att  
forsvinn, kjem att forandrar seg  
og er der

i meiningas kommande og forsvinnande bevegelse [sideskift]

som Guds bevegelsar  
i ei skrift  
usynleg som skriftas rørsler  
som hundens vemodige bevegelsar

som ein engels kommande og forsvinnande song [Fosse 1990b:7,8]

Diktet tematiserer forholdet mellom *materiens taushet*, representert ved ”hundens uendeleg togn”, og en *immateriell stemme*, representert ved ”ein engels kommande og forsvinnande song”. Kjernemotivet ”hundens uendeleg togn” finnes ”midt/ i meininga som forsvinn/ kjem att/ forsvinn, kjem att forandrar seg/ og er der”, og denne ”meinigas kommande og forsvinnande bevegelse” er ”som ein engels kommande og forsvinnande song”. *Hundens*

*taushet* utgjør altså et sentralt aspekt ved *meningen* som beveger seg analogt med *en engels sang*. I det foregående kapittelet påpekte jeg at ordet engel betyr *budbærer*, og at englene i *Engel med vatn i augene* figurerer nettopp som bindeledd mellom jeget og *det ukjente*. Også hunden formidler mellom ulike dimensjoner i Fosses lyrikk, og i *Hundens bevegelser* er hundens kommunikasjonsform konkretisert i *bevegelsesmotivet*, som introduseres allerede i samlingens tittel. I denne samlingen figurerer hunden særlig en som en *lytter*, ”hunden lyttar til vinden” (Fosse 1990b:24, 1) og ”hunden høyrer englar synge” (Fosse 1990b:30, 3), men den opptrer også som en *taler*, for ”hunden bad sin Gud om nåde” (Fosse 1990b:30, 8). Hunden har altså forbindelse til ”vinden”, til ”englar” og til ”Gud”, men den har også en forbindelse til det menneskelige, representert ved ”*den vesle guten*”, som *synger* om ”hunden i den store skogen” (Fosse 1990b:30, 2), og som *tenker* ”skulle ikkje hundens klage/ komme fram i dag” (Fosse 1990b:33,1). Hundens overskridelsespotensial understrekes ved at hunden representerer en bevegelig identitet bestemt av språket. I dikt nummer 38 fra *Hundens bevegelser* formuleres dette slik:

som ein liten hund  
i høgt gras  
kom du imot meg  
ingen visste  
at du var hund  
dei berre sa det  
og så var du hund: ein liten gut  
går gjennom graset  
medan dei klappar i hendene [Fosse 1990b:50]

I essayet ”Om essayets død. Og litt om Jon Fosse” (1998) påpeker Erling Aadland at ”hos Fosse er hund og engel ikke to poler i et dualistisk univers; de er to figurer i ett og samme bilde, sagt med metafysiske termer: De representerer henholdsvis det sanselige og det oversanselige” (Aadland 2005:80f). Jeg slutter meg langt på vei til Aadlands betraktning, men finner hans divergering mellom henholdsvis det *sanselige* og det *oversanselige* noe misvisende. Etter mitt skjønn figurerer både hunden og engelen i Fosses lyrikk med både et sanselig og et oversanselig aspekt. Aadland er selv inne på dette forholdet mot slutten av sitt essay, der han i en kommentar til Fosses tredje samling, *Hund og engel* (1992), åpner for at ”engelen er kun en usynlig hund” (Aadland 2005:82), men han tilbakeviser raskt denne muligheten ved å påpeke at det bare *synes* slik.

Slik jeg ser det, er denne hund/engel-konstellasjonen ikke bare *tilsynelatende*. Dette fremgår av at hunden i diktet jeg siterte innledningsvis i dette avsnittet omfatter både

et sanselig og et oversanselig aspekt, representert ved henholdsvis ”hundens vemodige bevegelser” og ”hundens uendeleg togn”. Innenfor rammen av dette diktet tilsvarer hundens uregistrerbare *taushet* engelens *oversanselige sang*, mens hundens *bevegelser* tilsvarer engelens *sanselige manifestasjon*. I kraft av å veksle mellom sanselighet og oversanselighet representerer hunden et bindeledd mellom jeget og *det udefinerbare*. Inntrykket av at hunden formidler mellom jeget og det ukjente, korresponderer med at Fosse i en samtale med Alf van der Hagen, publisert i boken *Dialoger* i 1993, sier at:

Hundar kommuniserer med mennesket omtrent slik biletkunsten gjer det, på ein måte seier dei ikkje nokon ting, men samtidig er det djup kontakt og forståing ute og går. Ein slags kommunikasjon på djupt plan. Faktisk vil eg meine at god litteratur også har sin viktigaste kommunikasjon eller kva ein no skal kalle det, på eit liknande plan. Og det er ikkje tilfeldig at hunden til tider nesten har vore eit emblem for melankolien. Kunsten og hunden. [Hagen 1993:100]

I lys av disse refleksjonene finner jeg det rimelig å betrakte hunden i Fosses lyrikk som bærer av en *språkløs og taus forståelse*. Hunden utgjør altså en språklig figurasjon for noe som kan anes, men ikke nevnes, og den fremstår således som en stedfortreder der språket ikke har begrep som dekker jegets erfaringer. Slik sett peker hunden mot et usigelig aspekt mellom ånd og materie, mellom subjekt og objekt. I dette perspektivet svarer hundens dobbelhet i diktet ovenfor dessuten til Fosses karakteristikk av det han kaller ”ikkje-staden”. I essayet ”Ikkje-staden”, publisert første gang i *Lesestykker* i 1994, skriver Fosse: ”I god litteratur finst ikkje-staden. Og i ikkje-staden finst forsoninga, den forsoninga den gode litteraturen og kunsten trass alt byr oss som glipa der kropp og sjel møtest, form og innhald, der liv og død møtest.” (Fosse 2004b:65) Etter mitt skjønn peker hundens materialitet mot litteraturens sanselige aspekt, altså mot *skriftbildet*, mens ”hundens togn” representerer litteraturens oversanselige aspekt, altså dens *meningsinnhold*.

Motivet ”hundens uendeleg togn”, innebærer en indifferens som gjør det mulig å identifisere ”meninga”, som representerer *forskjell*:

hundens uendeleg togn    midt  
i meininga    som forsvinn  
kjem att  
forsvinn, kjem att    forandrar seg  
og er der  
[...]

At "hundens uendeleg togn" finnes "midt/ i meininga", innebærer at dette forskjellsløse aspektet bevirker bevegelsen i "meininga som forsvinn/ kjem att/ forsvinn, kjem att forandrar seg/ og er der". Hunden representerer således det som er felles for "Guds bevegelsar" og for "skriftas rørsler", og dette forskjellsløse aspektet utgjør en enhet av materie og ånd, representert ved henholdsvis "hundens vemodige bevegelsar" og "ein engels kommande og forsvinnande song". Slik tilsvarer "hundens uendeleg togn" Fosses skriftstemmebegrep slik dette presenteres i det nevnte essayet fra 1990. Fosse skriver her:

Eg vil meine at det bevega språkets bevegelsar ikkje lar seg forstå uavhengig av at nokon sit og skriv – språkets bevegelsar er kanskje nettopp, i ein viss forstand, den skrivandes bevegelsar, er kanskje nettopp den skrivande *kroppens* bevegelsar. Eller for å seie det slik så har nok kvart menneske sine bevegelsar, som det også har sitt ansikt, og desse bevegelsane – ein kunne like godt ha snakka om rytmane – blir, frå kropp via skrift – eller *skriftstemme* [...] og sjanger, til språkets bevega bevegelsar i den einskilde teksten. [Fosse 1990a:119f]

I likhet med *skriftstemmen*, refererer "hundens uendeleg togn" til et samspill mellom *materiell form* ("hundens vemodige bevegelsar") og åndelig innhold ("ein engels kommande og forsvinnande song").

Bevegelsene som skildres på diktets semantiske plan, avspeiles i diktets dynamiske struktur. I likhet med de øvrige diktene i Fosses to første diktsamlinger, har dette diktet frie vers, og i essayet fra 1990 motiverer Fosse dette stilistiske grepet i en forståelse av at "alle gode dikt har sin bevegelse, eller sin rytme – kanskje også sin musikk – og den bevegelsen blir meir hemma enn fremja av versemålet" (Fosse 1990a:122). Ifølge Fosse "er det noko anna ein forsøker å få med seg [...] i det frie verset, enn det ein forsøkte å få med seg gjennom versemålet", og dette "*noko anna*" tilsvarer "språkets bevega bevegelse" (Fosse 1990a:122f).

I dette avsnittet har jeg vist at skriftstemmen antydes gjennom hundens taushet, som refererer til en enhet av *materiell bevegelse* og *åndelig sang*. I avsnittet som følger, viser jeg at subjektet eksponeres for *ikke-stedet* og skriftstemmens formløshet og således erkjenner nødvendigheten av å *glemme* sin identitet.

### **"for staden berre kjem"**

I dette avsnittet leser jeg dikt nummer 27 i samlingen. I analysen av dette diktet argumenterer jeg for at skriftstemmen avdekkes gjennom en tilintetgjøring av subjektet:



I  
for staden berre kjem  
og ingenting er du igjen: ein hunds svarte lengsler  
ein hunds bevegelsar

II  
dine fargar opne i regnet  
og røyster fell  
mot steinen i  
i hjarta, mi kjære

III  
men vinden er tydeleg: vil regn  
vil regn for deg

og alltid er det for mykje å gløyme [Fosse 1990b:39]

Diktet faller i tre avdelinger som tematiserer ulike stadier i utviskingen av subjektets identitet. I første avdeling tilintetgjøres et "du", og i annen avdeling overrisles et implisitt jeg, metonymisk representert ved motivet "hjarta", av det identitetsløse duets "røyster". I tredje avdeling er duet objekt for "vinden" som "vil regn for deg". I og med at diktets "du" forvandles fra subjekt til objekt og overlater ordet til vinden og regnet, erfarer jeget at "røyster fell/ mot steinen i hjarta, [...]". Slik erkjenner jeget at "alltid er det for mykje å gløyme". Etter mitt skjønn er subjektets identitet uløselig knyttet til dets *hukommelse*, og jegets erfaring av at "alltid er det for mykje å gløyme", avspeiler således subjektets evige lengsel etter løsrivelse fra sin identitet.

Tilintetgjøringen av duet innebærer at subjektet forvandles til "ein hunds svarte lengsler/ ein hunds bevegelsar". Duets tilintetgjørelsesprosess innebærer altså en spaltning i henholdsvis et oversanselige og sanselige aspekt. Slik avdekkes en underliggende subjektivitet: "dine fargar opne i regnet". Med avdekkingen av den ikke-identiske subjektiviteten, frigjøres "røyster" som "fell/ mot steinen" i jegets "hjarta". Møtet mellom regnet og steinen tilsvarer et møte mellom det formløse og det formfaste, og i dette ligger konturene av en skriftstemme.

### Sammenfatning

I dette kapitlet har jeg gjort rede for forholdet mellom identitetsproblematikk og bevegelsestematikk i Fosses annen diktsamling, *Hundens bevegelsar* (1990), angir konturene av det Fosse i sin poetikk omtaler som en *skriftstemme*. Med utgangspunkt i to dikt har jeg vist at skriftstemmen kommer til uttrykk gjennom en *spaltning* og en *utsletting*

av subjektet. I analysen av det første diktet, ”hundens uendeleg togn”, viste jeg hvordan skriftstemmen avspeiles i ”hundens uendeleg togn”, som omfatter møtet mellom materiens bevegelser og sjelens stemme. I analysen av det andre diktet, ”for staden berre kjem”, viste jeg at skriftstemmen avdekkes gjennom en avskriving av subjektets identitet og en påfølgende avdekking av jegets ikke-identiske aspekt. Slik forløses skriftstemmen som oppstår i møtet mellom det formløse regnet og den formfaste steinen. Gjennom sin erfaring av forholdet mellom avskriving av identitet og innlemming i det forskjellsløse, erkjenner jeget at frigjøringen fra en timelig eksistens fordrer en glemsel av identitet.

## Kapittel 5

### Selvrefleksivt jeg

*Det er dette vi igjen og igjen skal fortelje  
og som aldri kan forteljast  
Det er dette vi er og gjer*<sup>19</sup>

#### Introduksjon

I dette kapittelet utdyper jeg forholdet mellom subjektivitetens dobbelhet og tekststemmen. Med utgangspunkt i fire dikt fra Fosses tredje diktsamling, *Hund og engel* (1992), viser jeg hvordan subjektet gjennom en selvrefleksiv prosess, sjalter ut sin *jeg-bevissthet* og oppnår nærhet til en *indifferent* dimensjon. Diktene jeg analyserer i dette kapittelet har et metapoetisk tilsnitt og tematiserer forholdet mellom subjektivitet og poetisk skaperkraft. I det første diktet, ”det er der heile tida”, er den poetiske kraften representert ved ”eit press bak og bort frå det som er” (Fosse 1992:22, 2), og i det andre diktet, ”kven er det som skriv”, manifesterer denne kraften seg i form av ”eit eg som skriv” (Fosse 1992:23, 4). Det tredje diktet har tittelen ”(båt i mørker)”. I dette diktet løsrives jeget fra sin menneskelige identitet for slik å forsones med en altomfattende bevegelse: ”[...] eg er ikkje lenger menneske/ eg er stille i ein båt/ eg er mørker i ein båt/ og alt er blått og det er mørkt/ så mørkt og vått” (Fosse 1992:36, 15-19). Jegets erfaring av enhet og indifferens i disse versene har karakter av en *mystisk enhetsopplevelse*, og diktet representerer et vendepunkt i jegets selvrefleksive prosess i den forstand at jeget forstår seg som del av en uddifferensiert totalitet. Det fjerde diktet, ”For at alt skal kunne vere”, er formulert som et negativt gudsbevis, basert på en oppfatning om at ”Gud er alt som forsvinn” (Fosse 1992:64, 3). Jeget i dette diktet erkjenner at forsoning med *altet* impliserer en form for selvutslettelse som oppnås i ”god kunst” (Fosse 1992:64, 4).

#### Presentasjon av *Hund og engel*

*Hund og engel* faller i ni avdelinger, men antallet dikt innenfor de enkelte avdelingene er ikke entydig. Uklarheten med hensyn til diktenes avgrensning, beror på at samlingen inneholder kun 16 dikttitler, mens både typografiske og semantiske forhold tilsier at antallet enkeltdikt er 52. En inndeling i 52 dikt korresponderer langt på vei med en avgrensning som foreligger i samleutgaven *Jon Fosse. Dikt 1986-1992*, publisert i 1995.

---

<sup>19</sup> Fragment fra *Hund og engel* (Fosse 1992:85, 15-17)

Til forskjell fra førsteutgaven fra 1992, er samleutgaven fra 1995 utstyrt med en innholdsfortegnelse. Diktene fra *Hund og engel* er her registrert under 38 titler. Materialet som representerer denne samlingen i 1995-utgaven er noe redusert sammenliknet med originalutgaven, og dette er hovedgrunnen til at antallet dikttitler her avviker fra 52. Videre er en rekke tekster som i 1992-utgaven fremstår som enkeltdikt, samlet under én tittel i utgaven fra 1995. I samleutgaven fra 2001 samsvarer tekstutvalget som representerer *Hund og engel* med materialet i førsteutgaven, med hensyn til både omfang og avgrensning. I min analyse av *Hund og engel* forholder jeg meg til diktenes originalversjon, slik de foreligger i utgavene fra 1992 og 2001, og jeg opererer med en avgrensning som gir 52 enkeltdikt.

Diktene i *Hund og engel* varierer med hensyn til både form og innhold. Flere av diktene er utpreget eksperimentelle, noen i retning av såkalt *konkret poesi*<sup>20</sup>, som følgende dikt fra samlingens tredje avdeling:

inne i fjellet  
mørkt vått og vått  
ikkje sjå  
berre gå  
vente  
  
sakte  
  
vente  
  
seint  
  
halde i handa  
  
vente gå  
vente [Fosse 1992:33]

Andre dikt nærmer seg knekkprosa, som dette lille diktet fra annen avdeling:

Fjorden er steg igjennom  
noko svart og kvitt, så likt eit barn  
nett som om fjorden var eit barn  
Og så opnar barnet sakte si dør  
og kikkar ut så stilt så stilt så stilt [Fosse 1992:41]

---

<sup>20</sup> Betegnelsen "konkret poesi" refererer til diktning som utnytter typografiske og grafiske virkemidler for å fremstille en bestemt visuell form (Lothe m.fl. 1997:130).

I likhet med diktenes grafiske uttrykk, varierer også det språklige uttrykket i tekstene. Flere av diktene har et lekende, dadaistisk-preget språk, som i dette diktet fra fjerde avdeling:

Ein lang i  
i ein i  
fjella som ein i  
i regnet  
sjøen er ein i  
mot havet  
a mot a  
frå ein i  
mot havet  
i mørkret  
ø – så brunt  
u –  
ein i i ein a  
så u ø  
brun sjø  
mjuk  
slik  
sli  
våt asfalt  
så – å  
o – drosje, svart  
vått  
gå, dra  
skri-ve [Fosse 1992:49]

Mens dette diktet avspeiler en tankestrøm basert på synestetiske erfaringer og metonymiske assosiasjoner, er språket i andre dikt sammenhengende og skildrende, som i følgende dikt fra første avdeling:

Eg vil lytte til englane som kjem frå mine døde venner  
stille som snø tydelege som snø  
Eg skal sjå snøen smelte og bli til vatn  
Eg skal sjå det forsvinne  
og komme, som ørnar  
Eg vil sjå ørnane komme  
Eg vil sjå det forsvinne  
og høyre musikken  
i den rørsla vi skaper  
og som skaper oss, så tydeleg, i mørkret [Fosse 1992:9]

I likhet med de to foregående samlingene, har *Hund og engel* hyppig forekomst av ulike former for cesurer, og bruken av tegnsetting og versaler er ikke konsekvent i henhold til

grammatiske konvensjoner. I diktet ovenfor er bruken av grammatiske tegn svært begrenset, men linjedelingen, som i noen tilfeller ledsages av versal, kompensere for dette forholdet. I enkelte dikt er konsentrasjonen av grammatiske tegn derimot påfallende høy, som i dette diktet fra femte avdeling:

det kan ikkje seiast,  
men der, denne morgon,  
som så mange morgonar før,  
står du, med hender som hår,  
med tankar som hender, du står i ein vind  
og du tenkjer: er det eg som er denne vinden,  
ikkje som vind, men som vinden for meg,  
er denne vinden meg og er vi vindar og gulna lys  
eller er vi utanfor?  
og kvifor må dei halde meg, så fast, i sine hender?  
er eg ein skilnad  
som elles kan forsvinne  
i all denne vind, når havet er der ute? Er det derfor  
dei held meg, så fast, i skuldrene mine? [Fosse 1992:57]

Variasjonsomfanget i diktenes formspråk vitner om både en kritisk innstilling til og en bevisst utprøving av det formelle og det språklige uttrykket. Ved å utforske samspillet mellom form og innhold, og ved å utnytte språkets performative kvaliteter, påpeker denne samlingen et bevegende prinsipp som angår forholdet mellom skriver og skrift. I møtet mellom disse aspektene oppstår *skriftstemmen* som, i henhold til Fosses essayistikk, utgjør drivkraften i "språkets bevege bevegelser i den enskilte teksten" (Fosse 1990a:120).

Fire av tekstene i *Hund og engel* er Fosses egenhendige gjendiktninger og gjendiktede fragmenter av Hölderlins dikt, og både tematiske og motivmessige aspekt ved disse tekstene går igjen i Fosses egne dikt. I likhet med gjendiktningene av Hölderlin, karakteriseres de øvrige diktene i *Hund og engel* av innfløkte setningskonstruksjoner med høy konsentrasjon av modifierende og nyanserende gjentakelser. I diktet som utgjør side 11 i samlingen kommer dette forholdet til uttrykk gjennom jegets *fremmaning* av døden: "[...] du skal døy/ No skal du drepast/ Døden skal komme" (Fosse 1992:11, 1.4-6). Jeget i *Hund og engel* erkjenner at subjekt og språk inngår i et gjensidig konstituerende forhold, og diktenes postulat om at begrepsverdenen utgjør en *illusorisk virkelighet*, impliserer at jeget ved å avdekke språkets virkelighetskonstituerende funksjon forsones med det som ikke lar seg belyse av språkets begreper, altså det ubestemmelige og identitetsløse.

## ”det er der heile tida”

I lesningen som følger, undersøker jeg den poetiske skaperkraften. Dette gjør jeg med utgangspunkt i et metapoetisk dikt fra samlingens annen avdeling:

det er der heile tida  
som eit press bak og bort frå det som er  
Det er, usynleg, i det som er  
Eg kallar det ein engel  
som er ny kvar gong  
eller eg kallar det ei meining  
som også er ny kvar gong  
Det er ikkje språk, men det er i alt språk (som når  
to blikk møtest og latter  
brått er der så er latteren borte  
og igjen er alt forskjellig  
og igjen er det der), kanskje  
kjenner vi det ikkje  
sjølv om det er  
(som englar og gamle hundar)  
Ein kan le av det  
Då er ein, brått, midt inne i det  
som hadde ein alltid vore der  
Før det igjen forsvinn  
Det er hos det glade barnet  
Det er hos det gråtande barnet  
(og aldri har eg sett det så tydeleg  
som i det rolege ansikt den døde har) [Fosse 1992:22]

Motivet i dette diktet avspeiler et forsøk på å skildre et udefinert ”press” som ikke *er* språk, men som er *i* alt språk. I og med at presset som tematiseres ikke er språk, innfanges det ikke av språkets begrep. Det utgjør snarere et *bevegende prinsipp* ”i alt språk”, og bevirker jegets bevegelse ”bort fra det som er”. Indirekte og fra ulike perspektiv, anskueliggjør teksten virkekraften som ”er der heile tida/ som eit press bak og bort frå det som er”. I mangel av presise og uttømmende begrep, benytter jeget negative signalementer og metonymiske nærhetsrelasjoner, som i verset: ”Det er, usynleg, i det som er”.

Diktets uttrykksmåte trekker veksler på den negative teologien, som er basert på en oppfatning om at en gjennom *paradokser* og *negative utsagn* kan bli ført til å ta et slags *eksistensialistisk sprang* ut over den dualistiske tenkemåten (Eckhart 2000:62). Diktets linjedeling er i hovedsak verken semantisk eller strukturelt motivert, og teksten har preg av *knekkprosa*. Diktets typografiske karakter reflekterer innholdet på det semantiske planet, som utgjør et uredigert resonnement der alle modifikasjoner, nyanseringer og

selvkorrigeringer kommer til uttrykk. Inntrykket av at diktet gjengir en tankestrøm, underbygges av at det har få grammatiske tegn, samt av at kommane og parentesene som forekommer ikke er syntaktisk motiverte.

Diktet innleder med jegets erkjennelse av at ”det er der heile tida/ som eit press bak og bort frå det som er”/ Det er, usynleg, i det som er”. Disse versene impliserer at jeget har kjennskap til en kraft som bevirker en bevegelse bort fra det som lar seg *definere*. Denne kraften svarer til det Fosse i essayet ”Ein stad imellom subjekt og objekt” (1994) omtaler som ”noko anna, [...] noko tredje, [...] noko anna språket kanskje er eller kan vere eller står i samband med”, og som, ifølge Fosse, er bestemmende for ”litteraturens vesen” (Fosse 1994:92).

Innledningsversene etablerer to betydninger av verbet *å være*: På den ene side utgjør det som ”er der heile tida” en udefinerbar virkekraft. På den annen side refererer ”det som er” til noe som lar seg avgrense fra noe annet på en dualistisk måte. Diktet skiller altså mellom en ikke-dualistisk væren som ”er der heile tida” og som er ”usynleg”, og en avgrensbar væren, ”det som er”. At jeget erfarer ”eit press bak og bort frå det som er”, impliserer at jeget fjerner seg fra sin avgrensbare væren og nærmer seg en ikke-dualistisk eksistensform som tilsvarer møtet mellom subjekt og objekt. Jeget erfarer altså nærhet til det udefinerbare aspektet som er *bestemmende* for litteraturens *vesen*.

Kraften som utgjør ”eit press bak og bort frå det som er” har, tross sin tidløshet, en både skiftende og flyktig karakter: ”Eg kallar det ein engel/ som er ny kvar gong/ eller eg kallar det ei meining/ som også er ny kvar gong”. At den udefinerbare kraften er både *tidløs* og *flyktig*, beror på at den ”heile tida” er *potensielt* til stede, ”usynleg, i det som er”, men at dens *virkekraft* avhenger av en særegen følsomhet eller innstilling hos subjektet, for ”kanskje/ kjenner vi det ikkje/ sjølv om det er/ (som englar og gamle hundar)”. At jeget i diktet erkjenner virkekraftens vesen i et øyeblikks avspenning, korresponderer med at: ”Ein kan le av det/ Då er ein, brått, midt inne i det/ som hadde ein alltid vore der/ Før det igjen forsvinn”. Diktets avsluttende vers understreker at det ordløse språkets virkekraft finnes i det utilslørte og sårbare mennesket, og at den manifesterer seg i all sin kraft når mennesket dør og avkles sin subjektivitet: ”Det er hos det glade barnet/ Det er hos det gråtande barnet/ (og aldri har eg sett det så tydeleg/ som i det rolege ansikt den døde har)”.

I dette avsnittet har jeg vist at jeget erkjenner en udefinerbar virkekraft som ”er i alt språk”, og som svarer til et aspekt som ligger mellom subjekt og objekt. I analysen som følger, utdyper jeg forholdet mellom jegets dobbelhet og den poetiske skaperkraften.



## **”kven er det som skriv, er det meg”**

I dette avsnittet undersøker jeg forholdet mellom *subjektivitet* og *poetisk skaperkraft*. Dette gjør jeg med utgangspunkt i en lesning av diktet som i samlingen etterfølger teksten jeg analyserte i det foregående avsnittet. Dette diktet presiserer og utdyper det metapoetiske perspektivet som introduseres i diktet ”det er der heile tida”.

kven er det som skriv, er det meg  
eller er det noko som skriv i meg og som  
skriv mi skrift  
igjennom meg, kanskje er det eg som skriv

om det er eg som skriv  
så er det eit eg som, kvar einaste gong, er forskjellig, for  
i skriftas rørsler er det alltid  
eit eg som skriv og dette eg er ikkje meg  
eller kanskje er det meg  
men dette eg er så forskjellig frå gong til gong  
at det ikkje kan vere meg

om det er eg som skriv  
så er eg alle desse så forskjellige eg  
som likevel, i kvar skrift, er eit eg så tydeleg, for  
slik det er: skal eg skrive  
og vere nær det som ikkje er  
må eit eg vere tydeleg  
eller merkbart i all sin utydelighet  
og dette eg er berre til stades  
i nettopp det som blir eller er blitt skrive og så er det borte  
kvar skrift har sitt eige eg  
og utan dette eg misser skrifta si rørsle  
og sin retning

dette så forskjellige eg, som likevel er så merkbart  
dette forskjellige eg, som skrifta skaper, og  
som skaper skrift og  
er eit noko og kanskje er det dette noko skrifta berettar om [Fosse 1992:23]

Motivet i diktet er jegets refleksjon over tilstedeværelsen av ”eit eg som skriv”. Jeget erkjenner at ”dette eg er så forskjellig frå gong til gong/ at det ikkje kan vere meg”, og dette forholdet impliserer en dobbelhet i jeg-instansen, som består av henholdsvis et *identisk* aspekt, som tilsvarer det *reflekterende* jeget (”eg”/ ”meg”), og et *ikke-identisk* aspekt, som tilsvarer det *skrivende* jeget (”dette forskjellige eg”). Forholdet mellom det reflekterende og det skrivende jeget utgjør diktets problemstilling, som innledningsvis formuleres i spørsmålet ”kven er det som skriv, er det meg/ eller er det noko som skriv i

meg og som/ skriv mi skrift/ igjennom meg, [...]”. Det identitetsløse jeg-aspektet, ”dette forskjellige eg”, er uløselig knyttet til skriften, for ”dette eg er berre til stades/ i nettopp det som blir eller er blitt skrive og så er det borte”. At ”eg som skriv” bare er til stede i ”det som blir eller er blitt skrive”, impliserer at ”dette eg” (*skriveren*) utgjør det udefinerbare aspektet som bestemmer *litteraturens vesen*, og som i henhold til Fosses poetikk forløser ”ei skriftrøyst som søker seg mot ein stad imellom det subjektive og det objektive, mot ein stad som ikkje fanst før diktet, men som finst i og med språkmaterialiteten i diktet” (Fosse 1994:96). Diktet postulerer at skriveren utgjør ”dette forskjellige eg, som skrifta skaper, og/ som skaper skrift”, altså et gjensidig konstituerende forhold mellom *subjekt* og *skrift*. Avslutningsvis i diktet erkjenner jeget at dette forholdet er ”noko skrifta berettar om”, altså *skriftstemmens* budskap.

Diktet ovenfor svarer til det Norheim i sin Ekelöf-studie omtaler som ”*dobbelt metapoetisk*” (Norheim 2005:65). Norheim argumenterer for at ”[n]år poesi og metapoesi konvergerer, skjer det en fordobling i diktets utsigelse”, og at det med denne dobbelte utsigelsen oppstår ”en metapoetisk dimensjon som er av en annen og mer grunnleggende karakter enn metadiktning slik vi vanligvis forstår begrepet [...]” (Norheim 2005:65). Norheim finner denne *dobbelte* metaholdningen ”mer grunnleggende, idet den oppstår som en uatskillelig del av selve utsigelsen” (Norheim 2005:65). Ifølge Norheim henger den metapoetiske dobbelheten i Ekelöfs dikt sammen med hans ”aktive søken etter eller utforskning av det poetiske” (Norheim 2005:65). Denne ”utforskningen” har ifølge Norheim to sider, en indre og en ytre. Jeg finner særlig begrepet om den *indre* siden interessant i forhold til Fosses lyrikk. Norheim anser denne som ”en forutsetning for å komme i kontakt med opprinnelige stemmer eller bevissthetslag” (Norheim 2005:66).

I avsnittet som følger, argumenterer jeg for at subjektiviteten i Fosses lyrikk søker seg mot en *prerefleksiv* tilstand der den oppnår kontakt med en *grunnssubjektiv stemme*. Dette impliserer at de to metapoetiske diktene jeg har kommentert ovenfor omfatter det Norheim betrakter som den poetiske utforskningens *indre* side. I tillegg til å tematisere søkingen etter det som med Norheim kan kalles *opprinnelige stemmer eller bevissthetslag*, skriver Fosse altså frem selve *stemmen* som taler fra subjektets prerefleksive tilstand.

### ”(båt i mørker)”

Diktet jeg analyserer i dette avsnittet har tittelen ”(båt i mørker)”. I denne lesningen viser jeg hvordan subjektet løsrives fra sin menneskelige identitet og forsones med en altomfattende *bevegelse* som forsoner mellom subjekt og objekt. Jegets erfaring av enhet

og indifferens i disse versene har karakter av en *mystisk enhetsopplevelse*, og diktet representerer et vendepunkt i jegets selvrefleksive prosess i den forstand at jeget forstår seg som del av en udifferensiert totalitet.

(båt i mørker)

eg sit i ein båt  
og mørkret er båten eg sit i  
Båten er rolege rørsler Mørkt  
og tidleg på kvelden Sjøen er svart  
og båten er rolege rørsler Der inne  
er fjøra og husa Eg høyrer bølgiene  
slå mot fjøra  
og eg veit at husa er kvite  
eg sit i ein båt  
og ikkje eit menneske finst  
eg sit i ein båt og eg er  
ein sjø utan bølger  
eg er ikkje menneske  
og det er stilt  
for eg er ikkje lenger menneske  
eg er stille i ein båt  
eg er mørker i ein båt  
og alt er blått og det er mørkt  
så mørkt og vått [Fosse 1992:36]

Diktet er ustrofisk, men på det semantiske planet faller det i to deler: De åtte første versene fokuserer på *båten* og på jegets avstand til ”fjøra og husa”, mens de elleve siste versene skildrer jegets grenseoverskridelse. Båten assosieres med ”mørkret” og med ”rolege rørsler”, mens diktets ”eg” identifiserer seg med ”ein sjø utan bølger” og med ”mørker i ein båt”. De glidende overgangene mellom menneske, båt og natur understrekes av utstrakt bruk av versbinding. Et flertall av versene er dessuten bundet sammen med den sideordnende konjunksjonen ”og”, som skaper inntrykk av at det foreligger en sammenheng mellom de ulike motivene diktet består av.

Mangelen på skillelinjer mellom ulike dimensjoner og fenomener korresponderer med at diktet er fritt for grammatiske tegn. Konjunksjonen ”og” innleder syv vers, og bevirker, i likhet med frasene ”eg sit i ein båt” og ”eg er”, et repetitivt uttrykk. Frasen ”eg sit i ein båt” innleder tre trinn i båtens omskiftninger, mens frasen ”eg er” innleder tre trinn i omformingene av jeget. Versbinding, utelatelse av grammatiske tegn, og gjentakelser gir diktet et drivende preg som korresponderer med forvandlingsprosessene på det semantiske

planet. I det følgende vil jeg vise hvordan Fosse ved hjelp av språklige figurasjoner utsletter grensene mellom menneske, båt og all-natur.

Diktets første vers lyder ”eg sit i ein båt”. Jeget i dette verset er et identifiserbart subjekt som lar seg avgrense fra båten det sitter i. Båten representerer et middel til *kommunikasjon og forflytning*, og beveger jeget mellom *det som er* og *det som ikke er*. Med annet vers, ”og mørkret er båten eg sit i”, utvides og forskyves betydningen av ordet ”båt”. Overskridelsespotensialet i dette bildet er basert på en vesensforskjell mellom det konkrete og det abstrakte. Både ”mørkret” og ”båten” *forskyves* til en posisjon mellom subjekt og objekt. I tredje vers opptrer et nytt bilde: ”båten er rolege rørsler”. Ved at båten assosieres med ”rolege rørsler”, elimineres båten sin materielle og grensekonstituerende kvaliteter. Båten etablerer således en forbindelse både mellom subjektet og mørket og mellom subjektet og vannet, og slik kan jeget foreta en grenseoverskridelse som ikke ville vært mulig uten båten som medium. Med båten sin bevegelser føres jeget innover i en uddifferensiert dimensjon, der ”[s]jøen er svart/ og båten er rolege rørsler”.

Mørket gjør det umulig å skille elementer fra hverandre, og representerer således *indifferens*. I dette perspektivet er mørket et bilde på en prerefleksiv tilstand, mens lyset representerer språket som bevirker subjektets refleksjoner: På samme måte som lyset er en forutsetning for visuell identifisering, er språket bevissthetens middel til å atskille og strukturere elementene i tilværelsen. At jeget beveges bort fra det identifiserbare, signaliseres ved at: ”Der inne/ er fjøra og husa”. Adverbialet ”[d]er inne” markerer en avstand mellom jegets dimensjon og ”fjøra og husa”. I jegets dimensjon kan ikke elementene skilles fra hverandre, for ”mørkret er båten eg sit i/ [...] / [...] Sjøen er svart/ og båten er rolege rørsler”.

De påfølgende versene lyder: ”Eg høyrer bølgiene/ slå mot fjøra/ og eg veit at husa er kvite”. At husene *der inne* er ”kvite”, underbygger inntrykket av at jeget beveger seg *bort* fra sin refleksivitet, og *mot* en prerefleksiv tilstand, representert ved ”mørkret” og sjøen som er ”svart”. Analogt med at det hvite ikke er lys i seg selv, men reflekterer alt lys, er språkets begrep ikke autentiske, men illusoriske avspeilinger av en *formløs opprinnelse*. Jegets kontakt med mørket og den svarte sjøen antyder altså en bevegelse mot en ikke-språklig, og følgelig prerefleksiv, tilstand. Verset ”og eg veit at husa er kvite”, avløses av et vendepunkt som åpner med en repetisjon av diktets første vers: ”eg sit i ein båt”. Med gjentakelsen av dette verset, innledes diktets annen avdeling, som skildrer jegets grenseoverskridelse. Selve vendepunktet i jegets selvrefleksive prosess aktiviseres med tiende vers: ”og ikkje eit menneske finst”. Dette verset signaliserer en oppheving av jegets

menneskelige identitet, og dette forholdet understrekes av de påfølgende versene: ”eg sit i ein båt og eg er/ ein sjø utan bølger”. At jeget identifiserer seg med ”ein sjø utan bølger”, underbygger at båten ikke representerer en grense, men snarere utgjør et middel til grenseoverskridelse.

Jeget som innledningsvis kunne *høre* ”bølgjene slå mot fjøra” og *visste* at ”husa er kvite”, erfarer avslutningsvis at ”det er stilt/ for eg er ikkje lenger menneske”. Erfaringen av at det er ”stilt”, signaliserer at subjektet er atskilt fra sin menneskelighet og sin differensierende bevissthet. Dette inntrykket korresponderer med at jeget heller ikke representerer en forskjell: ”eg er stille i ein båt/ eg er mørker i ein båt”. I dette ligger et signal om at jeget er innlemmet i det udefinerbare feltet mellom subjekt og objekt. At jegets evne til å skille inntrykk og elementer fra hverandre forsvinner med utviskingen av subjektets forskjellsbaserte identitet, understrekes gjennom jegets avsluttende erkjennelse av at ”alt er blått og det er mørkt/ så mørkt og vått”.

Jegets erfaring av indifferens avspeiler realiseringen av en *prerefleksiv* tilstand. I avsnittet som følger viser jeg hvordan jeget videre kommer til en *negativ* erkjennelse av eksistensens vilkår.

### **”For at alt skal kunne vere”**

Diktet jeg analyserer i dette avsnittet er tittelløst i originalutgaven, men har i samleutgaven fra 1995 fått tittel basert på det konkluderende verset ”For at alt skal kunne vere”. Teksten er formulert som et negativt gudsbevis, gjennom hvilket jeget erkjenner at forsoning med *altet* impliserer en form for selvutslettelse som oppnås i *god kunst*.

Ingenting overtyder meg meir om Guds nærver enn fråveret  
av mine døde venner. Gud er mine døde venner.

Gud er alt som forsvinn.

God kunst er guddommelig; god kunst er delaktig i det  
ubestemmelege, som er Gud, i det bestemmelege.

Utan døden ville Gud vere død.

Alt seier at Gud er. Ingenting seier at Gud finst.  
Kvifor skal Gud finnast? Gud som er?

Å finnast er å vere borte frå Gud  
for at Gud skal kunne vere og dermed for at alt skal kunne vere. [Fosse 1992:64]

Med dette diktet knytter Fosse eksplisitt an til den negative teologiens postulat om at Gud ikke kan nevnes direkte og i positive utsagn. Jeget i diktet erkjenner at Gud er representert ved *fravær* og *forsvinning*: ”Gud er mine døde venner” og ”Gud er alt som forsvinn”. Siden Gud ikke tilhører livet og det som er til, men snarere er representert ved *døden* og det ”som forsvinn”, kan ikke Gud bestemmes med et språk som gjengir virkeligheten. Derimot utgjør *kunstens språk* en vei til *Gud*: ”god kunst er delaktig i det/ ubestemmelege, som er Gud, i det bestemmelige”. Slik jeg tolker Fosses gudsbegrep, er det et bilde på en udefinerbar *væren*. Dette inntrykket korresponderer med at han i det nevnte essayet fra 1994, skriver:

Ei enkel sjel, som meg, kan ta seg i å tenkje at kanskje været er Gud, slikt ville jo ikkje Heidegger høyre snakk om, men då eg, etter først å ha lese Heidegger, kom til å lese Meister Eckehart, så såg eg at det ikkje var så dumt tenkt, i alle fall innsåg eg at det ikkje trong vere så dumt, då eg fekk vite at Heidegger, som Hegel før han, ivrig hadde studert Eckehart. [Fosse 1994:94]

Som konkret argument for å relatere sin gudsforestilling til Heideggers begrep om *væren* (*Sein*), benytter Fosse Eckharts postulat om at ”Gud er sjølv været” (Fosse 1994:94). Inntrykket av at Fosse i dette diktet knytter spesifikt an til Eckharts enhetsmystikk, underbygges av diktets avslutning, som lyder:

Alt seier at Gud er. Ingenting seier at Gud finst.  
Kvifor skal Gud finnast? Gud som er?

Å finnast er å vere borte frå Gud  
for at Gud skal kunne vere og dermed for at alt skal kunne vere.

Forestillingen om en *primær* og en *sekundær* væren som kommer til uttrykk i diktets divergering mellom å *finnes* og å *være*, svarer til Eckharts distinksjon mellom en *ledig* og en *skapt* væren. I prekenen over skriftstedet ”Salige er de fattige i ånden, for himmelens rike er deres” (Matt 5.3) skriver Eckhart: ”[...] Gud var [ennå] ikke Gud før de skapte ting var. Da var han snarere det han var. Da skapningene ble til og mottok sin skapte væren, da var Gud ikke Gud i seg selv, men han var Gud i skapningene.”<sup>21</sup> (Eckhart 2000:280) Ifølge Eckhart blir enheten mellom menneske og Gud splittet i og med konstitueringen av menneskets bevissthet. Denne splittelsen beror på at mennesket forstår seg selv som et avgrenset individ og definerer Gud ut fra sitt verdslige perspektiv. I og med at enheten

---

<sup>21</sup> Klammeparentesen [ennå] er redaktørens tilføyelse.

mellom menneske og Gud brytes, mister Gud sin eksistens *i og for seg*, og projiseres inn i menneskets *begrep* om Gud. Av dette følger at dersom mennesket skal være *nær Gud*, må begrepet om Gud forsvinne fra menneskets bevissthet. Slik kan Gud bli det han er *i seg selv*, snarere enn det han er i skapningene. En utsletting av Gud som *begrep* fordrer at mennesket avskriver sin identitet og sin skapte væren. Etter mitt skjønn er det dette forholdet jeget i diktet erkjenner i versene "Gud er alt som forsvinn" og "Utan døden ville Gud vere død".

### **Sammenfatning**

I dette kapitlet har jeg vist at jeget i tredje samling, *Hund og engel*, utsletter bevisstheten om sin materialitet og således realiserer et ikke-dualistisk perspektiv. I analysen av det første diktet, "det er der heile tida", fokuserte jeg på den poetiske kraften, representert ved "eit press bak og bort frå det som er" (Fosse 1992:22, 2). I det andre diktet, "kven er det som skriv", undersøkte jeg denne kraftens forhold til diktets *skriver*. I analysen av det tredje diktet, "(båt i mørker)", argumenterte jeg for at jeget løsrives fra sin menneskelige identitet og forsones med en altomfattende bevegelse. Slik realiseres et kollektivt, ikke-dualistisk perspektiv som åpner for at *den poetiske stemmen* frisettes fra individet. Videre viste jeg at dette diktet representerer et vendepunkt i jegets selvrefleksive prosess i den forstand at jeget forstår seg som del av en udifferensiert totalitet. I analysen av det fjerde diktet, "For at alt skal kunne vere", fokuserte jeg på forholdet mellom selvutslettelse og forsoning med *altet*. I kapitlet som følger, viser jeg hvordan den poetiske stemmens autonome og identitetsløse vesen understrekes gjennom en avskriving av jegets integritet.

## Kapittel 6

### Jegets selvutslettelse

*Rekk meg ei rørsle  
Og så la oss forsvinne i den*<sup>22</sup>

#### Introduksjon

I dette kapitlet viser jeg hvordan jeget i *Nye dikt* avskriver sin egen vilje og overlater ordet til det som med Fosse kan kalles ”ein slags kommande språkleg einskap” (Fosse 1994:91). Som vist i foregående kapittel, erfarer jeget i *Hund og engel* en avstand mellom *bevissthet* og *poetisk skaperkraft*: ”i skriftas rørsler er det alltid/ eit eg som skriv og dette eg er ikkje meg” (Fosse 1992:23, 7,8). I *Nye dikt* oppheves denne avstanden ved at jeget avskriver sin integritet og overgir seg til en kollektiv vilje: ”Eg deltar ikkje lenger/ så ta meg dit de vil” (Fosse 1997:58, 18). I analysene av Fosses to første diktsamlinger, *Engel med vatn i augene* (1986) og *Hundens bevegelser* (1990), etablerte jeg et *lyrikkteoretisk* perspektiv som jeg i analysen av tredje samling, *Hund og engel* (1992), konfronterte med et *idéhistorisk* perspektiv. Hensikten med en slik perspektivmessig konfrontasjon er å vise at Fosse benytter den mystiske tradisjonen i sin problematisering av jegets posisjon. Den mystiske grunnholdningen som danner klangbunn for flere av diktene i *Hund og engel*, utformes eksplisitt i *Nye dikt*, og i dette kapitlet vil jeg derfor fokusere på dette forholdet.

I dette kapitlet leser jeg fem dikt. I analysen av det første diktet ”Forsteining”, viser jeg hvordan jeget ved å *glemme* sin livserfaring innlemmes i en altomfattende og forsonende bevegelse. I det andre diktet, ”Auge i vind”, ber jeget om en kollektiv forsvinning. I det tredje diktet, ”Det som ikkje er”, innlemmes jeget i en ikke-dualistisk dimensjon, representert ved *kjærlyhet*. Det fjerde diktet, ”Alle ser”, utgjør samlingens nest siste dikt og skildrer hvordan jeget resignerer, for så å gjennomstrømmes av og videreformidle et kollektivt perspektiv. Det femte diktet, ”Fjella held ikkje lenger saman”, utgjør samlingens siste dikt. I dette diktet gir jeget slipp på en siste rest av integritet ved at det overgir seg til en kollektiv vilje, representert ved ”de”. Forestillingen om en uspesifisert vilje gjenfinnes i Fosses essayistikk, formulert som ”noko anna, [...] noko tredje, [...] noko anna språket kanskje også er eller kan vere, eller står i samband med” (Fosse 1994:92).

---

<sup>22</sup> Fragment fra *Nye dikt* (Fosse 1997:32, 27,28)



## Presentasjon av *Nye dikt*

*Nye dikt* faller i to avdelinger: "Dikt 1992-1994" som består av førti dikt, og "Dikt 1994-1997" som består av tre dikt. Til forskjell fra de tre første samlingene har samtlige tekster i fjerde samling tittel, og dikttitlene er dertil oppført i en innholdsfortegnelse. De enkelte tekstene i *Nye dikt* er altså klart avgrenset fra hverandre, men både det semantiske og det formmessige uttrykket er mer helhetlig enn i de foregående samlingene. I etterordet til samleutgaven *Jon Fosse. Dikt 1986-2000* bemerker Hverven at: "Mens de første samlingene virrer litt hit og dit i oppsett, med varierende datering og nummerering, har den siste diktsamlingen, *Nye dikt*, et tydeligere grep i forhold til kronologi." (Fosse 2001:252)<sup>23</sup> Ifølge Hverven viser *Nye dikt* viser "både i tittel, form og innhold en mer selvbevisst dikter" (Fosse 2001:253).

Det selvbevisste uttrykket i *Nye dikt* beror på at samlingen viderefører og utdypet aspekter fra de tre første samlingene, samtidig som det tematiske og det formmessige variasjonsomfanget reduseres. Dette inntrykket korresponderer med Marit Borkenhagens omtale av samlingen i ukeavisen *Morgenbladet* 17. oktober 1997. Borkenhagen oppfatter her *Nye dikt* som "en videreføring av mye av det *Dikt 1986-1992* består av", men påpeker at "mens de tidligere diktsamlingene, kanskje særlig den første, virker mer utflytende, er årets samling til tross for sitt positive mangfold mer konsentrert og konsekvent" (Borkenhagen 1997).

Samlingens overordnede tematikk angår jegets lengsel etter innlemmelse i en identitetsutviskende *bevegelse*: "Rekk meg ei rørsle/ Og så la oss forsvinne i den" (Fosse 1997:32, 27,28). Dette forholdet reflekteres av de formløse ledemotivene "vatn", "bølger", "regn". Gjennom en utforsking av forholdet mellom fenomenene *forvandling*, *forsvinning* og *forsoning*, erkjenner jeget at det må *glemme* sitt forgjengelige aspekt for å oppnå nærhet til det forskjellsløse, representert ved motivene "stillhet", "Gud", "død" og "mørker". Samlingen har gjennomgående karakter av knekkprosa, men flere av diktene inneholder passasjer der linjedelingen medfører at etterfølgende linjer har identisk inngang. Dette tilløpet til anaforisk gjentakelse har både en visuell og en rytmisk effekt og utgjør et av flere virkemiddel som bidrar til at tekstene i *Nye dikt* balanserer mellom *form* og *formløshet*. Samlingen er nærmest fri for grammatiske tegn, og flere av tekstene utgjør en uavbrutt strøm med hensyn til både form og innhold. De fleste tekstene inneholder imidlertid typografiske cesurer i form av semantisk eller strukturelt motivert linjedeling

---

<sup>23</sup> Foreløpig siste samling, *Auge i vind* (2003), ble publisert to år etter at Hverven skrev dette etterordet.

og/eller avstand mellom to ord innenfor et vers. Disse visuelle pausene betones gjerne med etterfølgende versal. Den både semantiske og typografiske balanseringen mellom repetisjon og variasjon kan illustreres med diktet ”Oppheving, nok ei forderving” fra første avdeling:

gjennom døden skal ein leve  
ei oppheving av seg sjølv og av tida og rommet  
av meininga og av ikkje-meininga  
av likskapen og av skilnaden  
av være og av inkje  
ei oppheving av opphevinga  
ei oppheving av det ævelege og det timelege  
ei oppheving av Gud og menneske: Gud døyr på krossen  
og så er Gud død  
og så er døden død og så er livet oppheva, utan døden  
ikkje liv og fiskane sym under vatnet Graset veks på bakkane  
Ei ung jente lar mold og luft  
bli til ei hand som tørkar sveitte av ei panne  
Og ein fisk i handa [Fosse 1997:34]

Dette diktet innfanger jegets mystisk orienterte og selvutslettende prosjekt: ”gjennom døden skal ein leve/ ei oppheving av seg sjølv”. Gjennom et sett av forskyvende gjentakelser og doble nektelser som ”ei oppheving av opphevinga”, eliminerer diktet alle motsetningspar det presenterer. I dette ligger et signal om at jeget har kjennskap til en ikke-dualistisk dimensjon. Gjennom fem lesninger vil jeg i det følgende vise hvordan jeget etablerer avstand til dualiteten og overgir seg til en forsonende vilje.

### ”Forsteining”

Diktet jeg analyserer i dette avsnittet inngår i samlingens første avdeling og har tittelen ”Forsteining”. I analysen av dette diktet viser jeg hvordan jeget, ved å *glemme* sin livserfaring, innlemmes i en altomfattende og forsonende bevegelse.

om morgonen, då eg vaknar, er mi forsteining  
tung som alt eg har levd  
og vakna opp til  
sovna ifrå Ei gløymsle  
er alt eg kan be om Ein dag i  
ei større forsonande rørsle  
Bølgjer mot mi forsteining Klede mjuke av vind  
og av vatn Forgapt musikk  
Forderva songar Eit sorgtungt minne (snakkar  
vi om det begynner vi å gråte, som han sa

og gjekk ut i tung endring  
ulagleg, som ei fjøre  
der båten er fortøygd

Men englane tar meg kvar dag  
ut av mi forsteining  
i glans og forsteining    Mi rørsle  
står ikkje til truande  
Gleda er utan glede

Alt kan eg takke englane for [Fosse 1997:11]

Diktet formidles av et ”eg” som veksler mellom *forsteining* og *forsoning*. Jegets forsteining tilsvarer individets livserfaring, ”alt eg har levd/ og vakna opp til/ sovna ifrå”, og ved å *glemme* sin kunnskap om den dualistiske dimensjonen innlemmes jeget i ”ei større forsonande rørsle”. Som i de foregående samlingene, bevirker englene i dette diktet jegets grenseoverskridende prosess. Dette forholdet kommer eksplisitt til uttrykk gjennom jegets erkjennelse av at ”englane tar meg kvar dag/ ut av mi forsteining”. Bevegelsene på diktets semantiske plan gjenspeiles i diktets typografiske uttrykk: Diktet har knekkprosastruktur, og gjennom tilsynelatende vilkårlig linjedeling motsetter diktet seg en fast og endelig form. Visuelle cesurer som etterfølges av versal, reflekterer dessuten den stadig påbegynte bevegelsen som skildres på diktets motivplan:

om morgonen, då eg vaknar, er mi forsteining  
tung som alt eg har levd  
og vakna opp til  
sovna ifrå    Ei gløymsle  
er alt eg kan be om    Ein dag i  
ei større forsoanande rørsle  
Bølgjer mot mi forsteining    Klede mjuke av vind  
og av vatn    Forgapt musikk  
Forderva songar    Eit sorgtungt minne [...]

At jeget våkner opp til en ”forsteining” som er ”tung som alt eg har levd/ og vakna opp til/ sovna ifrå”, indikerer at jegets individuelle livserfaring forhindrer det i å frigjøre seg fra subjektets stivnete form. Erkjennelsen av at ”[e]i gløymsle/ er alt eg kan be om”, avspeiler således jegets lengsel etter løsrivelse fra sin identitetskonstituerende refleksivitet. Videre sidestiller jeget det å glemme sin avgrensning med å få ”[e]in dag i/ ei større forsonande rørsle”, og dette forholdet beror på at glemselen fungerer som ”[b]ølgjer mot mi forsteining”. På samme måte som bølgene sliper bort steinens ujevnheter, visker glemselen

altså ut subjektets forskjellskonstituerende trekk. Glemselens virkning på jeget tilsvarer således en konfrontasjon mellom det flytende og det faste, mellom *altet* og *individet*.

Det fremgår ikke av teksten hvem bønnen om glemsel rettes mot, men jeget hevder at ”englane tar meg kvar dag/ ut av mi forsteining”. Dette forholdet signaliserer at englene hjelper jeget med å *glemme* sin identitet. Forestillingen om at englene er bærere av glemsel, trekker veksler på den tyske poeten Rainer Maria Rilkes (1875-1926) englesymbolikk.<sup>24</sup> I Rilkes ”Die neunte Elegie”, publisert i *Duiniser Elegien* (1923), tenker jeget følgende om overgangen til englenes dimensjon:

[...]  
wehe, was nimmt man hinüber? Nicht das Anschauen, das hier  
langsam erlernte, und kein hier Ereignetes. Keins.  
Also die Schmerzen. Also vor allem das Schwersein,  
also der Liebe lange Erfahrung, – also  
lauter Unsägliches. [...] [Rilke 2002:56]<sup>25</sup>

I henhold til Rilkes elegi innebærer overgangen fra menneske til engel en løsrivelse fra all erfaring som er tilegnet i det dennesidige. Det eneste en tar med ”hinüber”, er ”das Schwersein”, som tilsvarer ”der Liebe lange Erfahrung, [...] / lauter Unsägliches”. Analogt med at Rilke etablerer en forbindelse mellom *sorgmodet*, *kjærlighetens lange erfaring* og det som er *fullstendig usigelig*, etablerer Fosse en relasjon mellom ”[e]it sorgtungt minne”, ”ei større forsonande rørsle”, og det som ikke kan fanges i ord (for ”snakkar/ vi om det begynner vi å gråte [...]).

Inntrykket av at Fosse knytter an til Rilke i sitt forsøk på å oppheve skillet mellom liv og død, underbygges videre av innledningen i diktet ”Han som budde i det blåe huset”: ”Og kvifor skilje, som Rilke spurde, slik/ mellom dei levande og dei døde? [...]” (Fosse 1997:47, 5,6). At jeget i diktet ”Forsteining” erfarer glemselen som ”[f]orgapt musikk”, kan videre forstås i lys av at jeget i fortsettelsen av diktet ”Han som budde i det blåe huset” erklærer at:

---

<sup>24</sup> Stueland (1996:65ff) bemerker i boken fra 1996 at Fosses engler er inspirert av Rilkes. Stueland lar Rilkes engler danne klangbunn for sin lesning av Fosses englemotiv, men gir ingen konkrete eksempler på hvordan inspirasjonen fra Rilke nedfelles i Fosses lyrikk. Min analyse av dette forholdet, skjer i forlengelsen av Stuelands bemerkning.

<sup>25</sup> I Åsmund Bjørnstads norske gjendiktning lyder disse versene: ”kva tek ein med over dit? Inga synsevne  
langsam innøvd,/ ingenting tileigna her./ Altså sorgmodet, altså/ kjærleikens lange erfaring, - altså det/ som  
er fullstendig useieleg. [...]” (Rilke 2002:57).

[...]  
Menneske og tankar er musikk av lys og mørker som ikkje finst (Musikken som  
er straumen  
i elva språket er, kan ein seie

[...]  
Utan musikk, ikkje språk, kan ein seie, for eksempel kan ein la [sideskift]

musikken forskyve  
dei orda vi trur oss til  
ut i det som ikkje er noko ord å tru seg til

[...] [Fosse 1997:47, 22 – 48, 3]

I disse versene utgjør musikken en metafor for språkets grenseoverskridende potensial. ”Musikken som/ er straumen/ i språket elva er”, svarer til et allmennmenneskelig aspekt, representert ved ”musikk av lys og mørker som ikkje finst”. Ved at subjektet hengir seg til musikken som forskyver ”dei orda vi trur oss til/ ut i det som ikkje er noko ord å tru seg til”, forløses *skriftstemmen* fra *ikke-stedet* mellom subjekt og objekt. Jegets bønn om ”[e]i gløymsele” i form av ”[f]orgapt musikk” antyder i dette perspektivet et ønske om å *glemme* den konvensjonelle polaritetstenkningen og hengi seg til *musikken i språket*, forstått som en *kommende språklig enhet*. Jeg har nå vist hvordan jeget ved å glemme sin livserfaring og hengi seg til musikken i språket, innlemmes i en forsonende bevegelse som avtegner en usigelig dimensjon. I de to følgende analysene utdyper jeg relasjonen mellom *musikken* og den *ikke-identiske* subjektiviteten.

### ”Auge i vind”

Diktet jeg analyserer i dette avsnittet har tittelen ”Auge i vind”. I analysen av dette diktet påviser jeg en forbindelse mellom påkallelse av *musikken* og lengsel etter en *preidentisk* eksistens.

Eg veit ikkje  
kva det er som skjer Men det er vel  
noko vi kanskje kan forstå  
midt i den kjærleik  
som opnar seg, lik eit vindauge  
blånande mot eit mørker Då opna du også  
ditt vindauge mot det stupande mørkret  
i alt eg såg  
og vi pusta oss innover  
mot ein alltid tilbakekommande  
og alltid bortfarande stad

der gamle hender falda seg i bønn  
 som tårer i skingrande gammal musikk  
 langsam musikk Å, gje oss  
 den langsame musikken Gje oss den langsame musikken  
 vi aldri før har høyr  
 og alltid har visst at var der Den langsame musikken  
 som var der før kleda våre vart  
 dei gamle kleda vi alltid har vilja vere  
 og som fortel det vi alltid har vore  
 aldri har vore Eg ber om ei ny og gammal rørsle  
 som er til  
 for å forsvinne  
 slik ein haustdag  
 forsvinn  
 i sitt mørker av regn  
 Rekk meg ei rørsle  
 Og så la oss forsvinne i den [Fosse 1997:32]

Diktet skildrer subjektets innlemmelse i en selvutslettende og forsonende *kjærlighet*. Jeget er vekselvis representert ved et individuelt "eg" og et kollektivt "vi", og anmoder avslutnings om en tidløs bevegelse som bevirker en *kollektiv forsvinning*. Tempusmessig faller diktet i tre avdelinger: Diktet innleder med en *presensskildring* av jegets betraktning av kjærligheten (vers 1-6). Erfaringen av en "kjærleik/ som opnar seg, lik eit vindauge/ blånande mot eit mørker", fremkaller en *erindring* av et møte med et du: "Då opna du også/ ditt vindauge mot det stupande mørkret". Gjennom dette møtet ble individene "du" og "eg" forvandlet til et allment og grenseløst *vi* som "pusta oss innover/ mot ein alltid tilbakekommande/ og alltid bortfarande stad" (vers 5-14). Jegets erindring av at "du" åpnet "ditt vindauge", motiverer videre en kollektiv *påkallelse* av "den langsame musikken", som finnes i "ei ny og gammal rørsle/ som er til for å forsvinne". Denne påkallelsen presiseres i diktets avsluttende anmodning om en selvutslettende bevegelse.

Karakteristikken "alltid tilbakekommande/ og alltid bortfarande" antyder noe om både betrakteren og stedet som betraktes: Jegets erkjennelse av at stedet som erindres *alltid* har en dynamisk og udefinerbar karakter, impliserer at jeget formidler fra et *tidløst* perspektiv. At stedet som betraktes er "tilbakekommande", samtidig som det er "bortfarande", indikerer dessuten at jeget betrakter stedet fra ulike ståsteder. Diktets perspektivskifte kan også bero på at stedet som betraktes ikke representerer et fast punkt, men snarere utgjør en *bevegelse*: At stedet "vi pusta oss innover mot" er "alltid tilbakekommande/ og alltid bortfarande", innebærer at det ikke er fysisk avgrensbart, men snarere en ikke-dualistisk dimensjon eller tilstand utenfor tid og rom.

I essayet fra 1994 omtaler Fosse litteraturen som ”ein kjærleik der ein gir seg over til det ein gjerne kan kalle for *språkmaterialiteten*, til språket som ein musisk stad [...]” (Fosse 1994:91). Jeg finner denne koplingen mellom *litteratur* og *kjærlighet* interessant med hensyn til forståelsen av kjærlighetsmotivet som opptrer i diktet ovenfor. I dette perspektivet er det ”noko vi kanskje kan forstå/ midt i den kjærleik/ som opnar seg, lik eit vindauge/ blånande mot eit mørker” å betrakte som et usigelig aspekt litteraturen åpner mot. Ordet ”noko” har i seg selv ingen referanse og inkluderer følgelig alt som ikke kan defineres eller avgrenses i forhold til noe annet. Det uspesifiserte ”noko” som ”vi kanskje kan forstå”, kan altså ikke angis direkte eller med positive begrep og tilsvarer således et usigelig aspekt, som innfanges av skriftstemmens *taushet*. At en eventuell forståelse av dette ”noko” er knyttet til flertallsformen ”vi”, innebærer at kollektivet har et høyere erkjennelsespotensial enn individet ”Eg”, som *ikke vet*. For å oppnå nærhet til dette ”noko”, må jeget derfor viske ut sin individualitet og realisere et allmennmenneskelig aspekt. I forsøket på å utslette sin identitet, påkaller jeget musikken:

[...] Å, gje oss  
den langsame musikken    Gje oss den langsame musikken  
vi aldri før har høyr  
og alltid har visst at var der    Den langsame musikken  
som var der før kleda våre vart  
dei gamle kleda vi alltid har vilja vere  
og som fortel det vi alltid har vore  
aldri har vore [...]

At ”musikken/ [...] var der før kleda våre vart”, antyder at musikken utgjør en *preidentisk* dimensjon. Mens ”dei gamle kleda” utgjør identitetsmarkører, representerer musikken den forskjellsløse tilstanden diktets ”vi” befant seg i før det tilegnet seg de differensierende identitetene ”eg” og ”du”. At klærne ”fortel det vi alltid har vore/ aldri har vore”, innebærer at individets identitet kamuflerer den ikke-identiske subjektiviteten som ikke eksisterer i tiden, og som den timelige identiteten derfor ”aldri har vore”. Videre i diktet presiserer jeget sin bønn om løsrivelse fra identiteten slik:

[...] Eg ber om ei ny og gammal rørsle  
som er til  
for å forsvinne  
slik ein haustdag  
forsvinn

i sitt mørker av regn  
[...]

Bevegelsen som er ”ny og gammel” og ”til for å forsvinne” representerer både evighet og forgjengelighet, og kan relateres til stedet som er ”alltid tilbakekommande/ og alltid bortfarande”. De antitetiske konstruksjonene ”det vi alltid har vore/ aldri har vore”, ”ei ny og gammel rørsle” og ”alltid tilbakekommande/ og alltid bortfarande” innebærer en eliminering av kategoriene tid og rom, som subjektet søker ut av. Diktet avslutter med at jeget henvender seg til en uspesifisert instans med en anmodning om en kollektiv forsvinning: ”Rekk meg ei rørsle/ Og så la oss forsvinne i den”. I et metapoetisk perspektiv er disse versene å betrakte som en påkallelse av den poetiske *skaperkraften* som betegner det gjensidig konstituerende forholdet mellom skriver og skrift.

### ”Det som ikkje er”

I lesningen som følger, argumenterer jeg for at subjektet avskriver sin identitet og blir ett med kjærligheten i form av *poetisk henvendelse*. Dette viser jeg med utgangspunkt i et dikt fra samlingens første avdeling som har tittelen ”Det som ikkje er”.

Trøyte er vi, før båtane kjem  
Før vi ser båtane bevege seg, sakte, gjennom sundet.  
Kvifor er vi så trøyte? Er det båtane som gjer oss så trøyte?  
Kva musikk er det vi gjerne skulle ha høyr  
i oss sjølve, er det ein musikk som skulle ha tatt  
oss bort frå oss sjølve? Kva musikk er det  
vi ventar på å høyre? Ingen musikk? Nei, det kan ikkje  
vere ein musikk. Det må vere noko anna. Kva er så dette andre  
som vi ventar på å høyre? Nei! Det er ikkje noko  
vi vil høyre, det er berre noko ein skal  
kunne vere i utan at ein er  
i tyngda av noko som er. Ein er berre til, som  
vend mot noko som er Og kjærleiken er aldri noko som er!  
Den er berre vend mot noko som er.  
Det trygge er. Kjærleiken er aldri trygg.  
Og eg er ikkje! Eg er berre vend mot noko som er!  
Derfor er eg kjærleik! Eg er vend mot det som er  
men som rørsle Eg er ei rørsle  
i ei rørsle Eg er i ei rørsle av kjærleik!  
Og eg ser båtane  
bevege seg gjennom eit sund  
Og så må alle båtar berre komme [Fosse 1997:39]



Diktets ramme er en skildring av "båtane" som beveger seg "gjennom sundet" i retning av den formidlende instansen, representert ved "vi" og "eg". Diktet har en kiasatisk struktur: Både innledningsverset, "Trøytte er vi, før båtane kjem", og avslutningsverset, "Og så må alle båtar berre komme", uttrykker en forventning om båtenes ankomst. Innledningsverset avløses av at diktets *vi* "ser båtane bevege seg, sakte, gjennom sundet", og i de to nest siste versene er flertallspronomenet "vi" erstattet av et "eg" som "ser båtane/ bevege seg gjennom eit sund". Innenfor rammen av de to båtmotivene reflekterer jeget rundt forholdet mellom *musikken*, *kjærligheten* og *subjektets identitet*. Et spørsmål om hvorvidt jegets løsrivelse fra subjektets identitet beror på en musikk "vi ventar på å høyre", avløses av en konstatering av at det forløsende mediet ikke er "noko/ vi vil høyre, det er berre noko ein skal/ kunne vere i utan at ein er/ i tyngda av noko som er". I denne vektløse, immaterielle tilstanden er diktets "vi" erstattet av det nøytrale pronomenet "ein" som impliserer en avindividualisering av subjektet.

Spørsmålet om hvorvidt det er "ein musikk som skulle ha tatt/ oss bort frå oss sjølve", avspeiler en kollektiv lengsel etter å slippe fri fra en identisk subjektivitet. Antydningen om at musikken representerer en mulighet for jegets løsrivelse fra *selvet*, knytter an til en utstrakt oppfatning om at musikken utgjør en vei inn til mystiske enhetserfaringer. Konstateringen av at "[d]et må vere noko anna", indikerer at løsrivelsen fra den identiske subjektiviteten beror på en kontakt med det ubestemmelige *andre* som *musikken* i kraft av sin abstrakte og flyktige karakter etablerer en *nærhet* til. Forestillingen om "noko ein skal/ kunne vere i utan at ein er/ i tyngda av noko som er", knyttes til en erfaring av kjærlighetens vesen: "Ein er berre til, som/ vend mot noko som er Og kjærleiken er aldri noko som er!/ Den er berre vend mot noko som er!"

Både den nøytraliserte formidlerinstansen "ein" og "kjærleiken" er altså "berre vend mot noko som er". Det samme gjelder jeget: "Og eg er ikkje! Eg er berre vend mot noko som er!" Disse analoge ytringene antyder et sammenfall mellom kjærlighetens og jegets vesen, og dette inntrykket korresponderer med jegets slutning: "Derfor er eg kjærleik!" At jeget er "vend mot noko som er", impliserer at jeget *henvender* seg til "det som er", altså til det som finnes *utenfor* litteraturen. Forutsatt at kjærligheten utgjør et bilde på litteraturen, impliserer sammenfallet mellom jeget og kjærligheten at det henvendende jeget tilsvarer litteraturens forsonende vesen, forstått som et gjensidig konstituerende forhold mellom subjekt og objekt. Dette inntrykket korresponderer med at jeget forstår seg som "ei rørsle/ i ei rørsle". I kraft av denne enhetserfaringen, erklærer jeget at det kan

fraktes bort fra *selvet*: ”Og eg ser båtane/ bevege seg gjennom eit sund/ Og så må alle båtar berre komme”.

### ”Alle ser”

I det foregående avsnittet argumenterte jeg for at subjektet i kraft av nærhet til *musikken*, innlemmes i en ikke-dualistisk dimensjon, representert ved *kjærlighet*. I lesningen som følger, viser jeg hvordan subjektet ved å resignere, gjennomstrømmes av og innlemmes i et *kollektivt* perspektiv. Dette påviser jeg gjennom en lesning av diktet ”Alle ser”, som utgjør samlingens nest siste tekst:

når eg igjen og igjen  
fell ned i desse ubegripelege klangar  
fylte  
og samstundes  
vende bort mot noko anna  
i si tunge  
og uskjønelege forståing  
Det hender vel då at eg ikkje vil meir då  
der eg sit  
ved eit vindauge  
og ser mot rørslene i skyene  
og mot rørslene i vatnet  
Eg vil ikkje meir  
Eg er åleine  
i et fuktig svev  
av tillært einsemd  
og eg stryk med handa over ansiktet  
Eg sit der  
Eg sit der i ei våt lysande rørsle av mold og mørker  
som er meg  
i meg  
Eg gir meg, tenkjer eg  
No er det nok  
eg gir meg  
tenkjer eg, og så er det brått  
ikkje eg som ser, men eit  
auge frå dei alle saman  
ser og ser  
igjennom meg  
og ser meg  
som det eg ser [sideskift]

Og eg ser meg smile og ser at auga mine fyllest  
Og eg ser at eg er til stades inne i ei lykke som eg aldri  
kan gløyme [Fosse 1997:56,57]

Slik jeg leser dette diktet, utgjør det en refleksjon over *skriveakten*. På det semantiske planet faller diktet i fire avdelinger. I første del (vers 1-7) gir jeget en innledende presentasjon av en tilstand som er tilbakevendende, men tilsynelatende ikke aktiv i utsigelsesøyeblikket. Betraktingen er altså basert på tidligere erfaringer, men formidles fra et tidløst perspektiv: ”når eg igjen og igjen/ fell ned i desse ubegripelege klanger/ fylte/ og samstundes/ vende bort mot noko anna/ i si tunge og uskjønelege forståing”. I annen del (vers 8-12) gjør jeget rede for hvordan denne tilstanden erfares når den er aktiv: ”Det hender vel då at eg ikkje vil meir då/ der eg sit ved eit vindauge/ og ser mot rørslene i skyene/ og mot rørslene i vatnet”.

I et metapoetisk perspektiv er ”desse ubegripelige klanger” jeget ”igjen og igjen/ fell ned i” å betrakte som den språklige enheten av skriver og skrift som realiseres i den enkelte teksten. Diktets tredje del (vers 13-17) fremstiller den poetiske skaperaktens karakter: ”Eg vil ikkje meir/ Eg er åleine/ i eit fuktig svev/ av tillært einsemd/ og eg stryk med handa over ansiktet”. Av de påfølgende versene fremgår det at litteraturens vesen realiseres i form av en oppheving av distinksjonen mellom subjekt og objekt: ”Eg sit der/ Eg sit der i ei våt lysande rørsle av mold og mørker/ som er meg/ i meg”.

I diktets siste del (vers 22-34) skjer det en perspektivendring. Jeget tenker ”[e]g gir meg”, og som følge av at jeget avskriver sin rolle som deltakende subjekt, overtar *kollektivet* synsvinkelen: ”[...] og så er det brått/ ikkje eg som ser, men eit/ auge frå dei alle saman/ ser og ser”. Analogt med at subjektet i *Hund og engel* undret om det er ”noko [...] som/ skriv mi skrift/ igjennom meg”, erfarer altså jeget i diktet ”Alle ser” at ”eit/ auge frå dei alle saman/ ser og ser/ igjennom meg”. Forholdet mellom disse motivene underbygger inntrykket av at den skapende subjektiviteten, som i *Hund og engel* er representert ved ”desse så forskjellige eg”, oppstår i møtet mellom subjekt og objekt. I *Nye dikt* er dette ikke-identiske jegets perspektiv lokalisert i ”eit/ auge frå dei alle saman” som ”ser meg/ som det eg ser”. At det skrivende jeget ”sit der i ei [...] rørsle [...] som er meg/ i meg” og videre ”ser meg/ som det eg ser”, innebærer en oppheving av distinksjonen mellom subjekt og objekt: ”Og eg ser meg smile og ser at auga mine fyllest/ Og eg ser at eg er til stades inne i ei lykke som eg aldri/ kan gløyme”. Slik oppstår den poetiske skaperkraften som forløser skriftstemmen.

### ”Fjella held ikkje lenger saman”

I det foregående avsnittet argumenterte jeg for at jeget etablerer en avstand til sin identitet og inntar en posisjon *mellom subjekt og objekt*. I lesningen som følger, viser jeg at subjektet gir slipp på en siste rest av integritet og overgir seg til en kollektiv vilje. Dette gjør jeg med utgangspunkt i samlingens siste tekst, som har tittelen ”Fjella held ikkje lenger saman”.

og fjorden har spreidd seg ut til ei  
stendig rørsle  
som likevel ikkje bevegar seg  
men er urørleg  
som rørsle i rørsle Stilla er ikkje lenger merkbar  
men har, som rørsle, kvelva seg  
og gått over, saman med den kvite fjorden, til ein himmel av lys  
så likt eit mørker i eit mørker Eg har ikkje lenger noko å seie  
og eg kjenner himmelen stryke meg i håret  
slik eg lar fjorden vere fjord  
i all vår pust Eg lar dei andre meine og meine  
og held fram med mi anding i den meningslause stillas  
urokkelege tryggleik  
som kan vendast  
lik rørsle i rørsle Eg har ikkje noko å melde  
Eg deltar ikkje lenger  
så ta meg dit de vil [Fosse 1997:58]

Diktet skildrer en total indifferens der en altomfattende bevegelse ”likevel ikkje bevegar seg/ men er urørleg/ som rørsle i rørsle”, og der stillheten ”ikkje lenger er merkbar/ men har, som rørsle, kvelva seg/ og gått over, saman med den kvite fjorden, til ein himmel av lys/ så likt eit mørker i eit mørker”. At ”rørsle” er ”urørleg/ som rørsle i rørsle”, og at lyset likner ”eit mørker i eit mørker”, impliserer en oppheving av dikotomiene bevegelse/stillstand og lys/mørke. Diktets postulat om at ”rørsle i rørsle” tilsvarer *stillstand*, og at ”mørker i eit mørker” tilsvarer *lys*, understreker at dimensjonen som skildres ikke lar seg innfange av språklige kategorier. Jegets erfaring av indifferens korresponderer med at jeget selv verken reflekterer over eller avgrenser seg fra sine omgivelser. Jeget er snarere forsonet med tilværelsen og erfarer nærhet til *altet*: ”[...] eg kjenner himmelen stryke meg i håret/ slik eg lar fjord vere fjord/ i all vår pust [...]”. Med sin avsluttende erklæringen av at ”[e]g har ikkje noko å melde/ Eg deltar ikkje lenger/ så ta meg dit de vil”, negerer jeget både sin bevissthet og sin autonomi.

At jeget eksplisitt fraskriver seg sin rolle som diktets formidler og overlater styringen til en *kollektiv vilje*, impliserer at jeget realiserer det som med Eckhart kan kalles en *prerefleksiv* tilstand. I prekenen over skriftstedet ”Salige er de fattige i ånden, for himmelens rike er deres” (Matt 5,3) skriver Eckhart om denne tilstanden: ”Da jeg [ennå] sto i min første årsak, [...] var jeg årsak til meg selv. Da ville jeg intet, jeg begjærte intet, for jeg var en ledig væren [...]”<sup>26</sup> (Eckhart 2000:280) Som det fremgår av dette utdraget, anser Eckharts fraværet av egenvilje som en forutsetning for å oppnå den prerefleksive tilstanden som utgjør en ”første årsak”.

Jeg finner det nærliggende å betrakte jegets resignasjon i *Nye dikt* som et uttrykk for at jeget overgir seg til det Fosse i essayet fra 1994 betegner som ”det i språket som finst i og med at det ikkje finst [...] det kommande språket, det språket som kjem, ikkje frå hans indre subjektivitet, ikkje frå verdas ytre objektivitet, men frå ein stad imellom, frå ein tredje stad, frå ein stad som paradoksalt finst i det at den ikkje finst” (Fosse 1994:92).

### Sammenfatning

I dette kapitlet har jeg argumentert for at den poetiske stemmen løsrives fra subjektet og overlates til *skriftens bevegelser*. I analysen av det første diktet, ”Forsteining”, viste jeg hvordan subjektet ved å *glemme* sin livserfaring, innlemmes i en altomfattende og forsonende bevegelse. I analysen av det andre diktet, ”Auge i vind”, argumenterte jeg for at subjektet søker nærhet til en ikke-identisk subjektivitet som er bestemmende for litteraturens vesen. I lesningen av det tredje diktet, ”Det som ikkje er”, viste jeg at subjektiviteten innlemmes i en ikke-identisk dimensjon, representert ved *kjærlighet*, og i lesningen av det fjerde diktet, ”Alle ser”, argumentert jeg for at jeget, ved å resignere, gjennomstrømmes av og innlemmes i et kollektivt perspektiv. I den siste analysen viste jeg hvordan jeget i samlingens avsluttende dikt, ”Fjella held ikkje lenger saman”, gir slipp på en siste rest av integritet og overgir seg til en kollektiv vilje. At jeget avslutningsvis i samlingen ikke har ”noko å melde”, indikerer at jeget eliminerer sin formidlerrolle. Slik blir den poetiske stemmen eksplisitt løsrevet fra subjektet og omformet til representant for kollektivet ”de”.

Etter mitt skjønn tar jeget i *Nye dikt* konsekvensen av erfaringene fra *Hund og engel*, der subjektet erkjenner at ”skal eg skrive/ og vere nær det som ikkje er/ må eit eg vere tydeleg/ eller merkbart i all sin utydelighet” (Fosse 1992:23, 15-18). Ved å overgi seg

---

<sup>26</sup> Klammeparentesen [ennå] er redaktørens tilføyelse.

til ”de”, overlater jeget ordet til den poetiske kraften som bevirker skriftens ”rørsle” og ”retning” (Fosse 1992:23, 21-23). Jegets tilstandsendringer i samlingene *Hund og engel* og *Nye dikt* utgjør altså to faser i jegets selvutslettende prosess: I *Hund og engel* løsriver jeget seg fra sin menneskelighet, og i *Nye dikt* gir jeget seg over til språkmaterialiteten til *det kommende språket* (Fosse 1994:92). I kapittelet som følger, viser jeg hvordan Fosse realiserer skriftens og kjærlighetens potensial i form av et immaterielt, selvutslettende og grenseoverskridende fellesskap som skrives frem gjennom ”forsonande ord” (Fosse 2003:59, 34).

## Kapittel 7

### Henvendende skriftstemme

*Og himmelen seier  
at forsoning  
lyser  
gjennom oss<sup>27</sup>*

#### Introduksjon

I det foregående kapittelet viste jeg at den poetiske stemmen i Fosses fjerde diktsamling, *Nye dikt* (1997), løsrives fra subjektet og overlates til en kollektiv vilje som svarer til litteraturens *virkekraft*. Sentralt i jegets avindividualiserende prosess i denne samlingen, står jegets innlemmelse i *kjærligheten*: "[...] Eg er ei rørsle/ i ei rørsle    Eg er i ei rørsle av kjærleik" (Fosse 1997:39, 18,19). Den bevegelsen av "kjærleik" jeget er inne i, relaterte jeg til *skriveakten*. At jeget i *Nye dikt* overlater sin stemme til et ikke-identisk jeg-aspekt som er bestemmende for litteraturens forsonende vesen, korresponderer med at jeget i femte samling, *Auge i vind* (2003), *formidler* kjærlighet. Denne samlingens første dikt avslutter med versene: "Og måtte den kjærleik eg har/ bli verande hos dykk/ de mine kjære" (Fosse 2003:5, 18-20). I et metapoetisk perspektiv kan disse versene leses som *skriverens* anmodning om at kjærligheten, i form av litteraturens forsonende vesen, må "bli verande" hos leseren. Dette inntrykket korresponderer med Fosses antydning om at leseren, i kraft av skriftstemmens forløsning, og "med diktaren som hjelpar", kan "gi seg over til den same innanfrå lysande einskapen" som skriftstemmen utgår fra (Fosse 1994:91). Som følge av at jeget hengir seg til en kommende språklig enhet, representert ved "de", (Fosse 1997:58, 17,18), forløses en tekststemme som formidler kjærlighet og forsoning. Dette vil jeg påvise med utgangspunkt i seks dikt fra *Auge i vind*.

Det første diktet jeg analyserer, "Dei er der som båtar", utgjør det første diktet i samlingen. Jeget i dette diktet realiserer et ikke-dualistisk perspektiv og formidler en selvutslettende kjærlighet. I det andre diktet, "den kjærleik som drar meg gjennom vinden", representerer jeget kjærlighetens *vilje*. I det tredje diktet, "usynlege hender leier oss", erkjenner jeget stillheten som premiss for subjektets identitet, og i det fjerde diktet, "blåe kveldar", fraktes jeget med stillheten til *ikke-stedet*. I løpet av disse fire diktene gir jeget stemme til en forsoning og en indifferens, representert ved henholdsvis kjærlighet og

---

<sup>27</sup> Fragment fra *Auge i vind* (Fosse 2003:6, 28-31)

stillhet. De to siste diktene jeg analyserer har et poetologisk tilsnitt og utgjør de to siste diktene i samlingen. I diktet som utgjør samlingens nest siste dikt, "Noko om skodespelaren", er jegets selvutslettende formidlingsform konkretisert i skuespillerens sceneposisjon. I det siste diktet, "Eit menneske er her", fremstilles en selvutslettende poetisk skaperakt.

I de to første analysekapitlene etablerte jeg et lyrikkteoretisk perspektiv, som jeg i tredje og fjerde analysekapittel konfronterte med et idéhistorisk perspektiv. Slik viste jeg at Fosse benytter mystikkens uttrykksform til å avskrive jegets *egenvilje*. I dette kapittelet viser jeg at det viljeløse jeget i *Auge i vind* taler på vegne av en forsonende kjærlighet og således posisjonerer seg innenfor en post-grammatologisk problematisering av forholdet mellom *subjekt* og *stemme* i lyrikk generelt.

### **Presentasjon av *Auge i vind***

*Auge i vind* består av førtito enkelttekster. Kun fem av diktene har tittel, og de øvrige diktene er registrert med førstelinjer i innholdsfortegnelsen. Av de trettisju tittelløse diktene åpner seksten med stor bokstav, men ingen er avgrenset med punktum. Samlingen er i det hele tatt fri for grammatiske tegn, og de fleste tekstene har linjebytte som eneste form for stilisert cesur. I enkelte dikt brytes imidlertid ordstrømmen også av blanklinje, versal og blanke felt mellom ord. Fraværet av typografiske skillelinjer underbygger og reflekterer intratekstuelle forbindelser og grenseoverskridelsesperspektivet på samlingens semantiske plan. I sin omtale i *Dagbladet* 14. april 2003 bemerker Helge Torvund at *Auge i vind* "står fram som ei endå meir heilskapleg og inderleg diktsamling enn dei tidlegare" (Torvund 2003). Samlingen er komponert som variasjoner over samme tema, og Torvund påpeker at: "Innskrivinga av forholdet mellom det som er og ikkje er, fungerer som eit nav som dikta sviv rundt" (Torvund 2003). *Auge i vind* viderefører og utdyper tematiske og motivmessige forhold som er utformet i *Hund og engel* (1992) og *Nye dikt* (1997). Samlingens overordnede tematikk angår forholdet mellom "kjærleik", "forsoning", "forsvinning", "rørsle" og "stillhet", men som Torvund bemerker, er diktene nå "i sterkare grad kjærleiksdikting" (Torvund 2003).

Det ikke-dualistiske perspektivet som realiseres i *Auge i vind*, konkretiseres i *barnets* ikke-dualistiske perspektiv. I et tre sider langt dikt med tittelen "Barnet forklarer seg", tenker jeget at:



[...]  
når eg er

[sideskift]

og når eg ikkje er  
så er eg her  
og så er eg ikkje her  
Og eg har ikkje vore her så lenge  
Og der  
der eg var før  
der var eg ikkje  
men eg var der jo òg  
på eit vis  
slik eg no  
både er og er ikkje  
her eg no er  
Det er mi forklaring [Fosse 2003:47, 30 – 48, 13]

I sin omtale av *Auge i vind*, publisert i *Morgenbladet* 25. april 2003, bemerker Kari Løvaas at: "Hos Jon Fosse er 'barnet' et slags ikon som kan sette oss i kontakt med den mystiske innsikten man – i tradisjonen fra Meister Eckhart – bare kan komme til gjennom en form for 'ikke-viten' og 'ikke-kunnen'." (Løvaas 2003) At Fosse i femte samling fremstiller barnet som representant for et optimalt erkjennelsespotensial, er interessant i forhold til at mottoet for hans første diktsamling, *Engel med vatn i augene* (1986), er sitert etter *Sindre*, 3 år og lyder: "Ser du ikkje?/ Har du mista draumen din?"

### **"Dei er der som båtar"**

I dette avsnittet argumenterer jeg for at subjektet formidler fra et ikke-dualistisk perspektiv og en selvutslettende kjærlighet. Diktet jeg leser er registrert under innledningsverset "Dei er der som båtar" og utgjør det første diktet i samlingen:

Dei er der som båtar  
på eit hav

stort som alt som er  
mange

båtar  
små

og små og urørlege blir dei vogga inn  
vogga ut

vogga inn

i det store havets

båtar

inn i den store båten

havets store båt

båten like stor som havet

båten som er havet

og som ser havet    Dei små båtane på det store havet

Eg ser dei små båtane på det store havet    Og eg tar rundt

bordkanten framfor meg    Og måtte den kjærleik eg har

bli verande hos dykk

de mine kjære [Fosse 2003:5]

Motivmessig faller diktet i to avdelinger. De første 15,5 versene skildrer forskyvninger og transformasjoner mellom "[d]ei små båtane", "den store båten" og "havet". Perspektivet i disse versene er ikke-dualistisk og jeg-løst. I annen halvdel av femtende vers avgrenses "[d]ei små båtane" fra "det store havet", og dette danner overgangen til et dualistisk perspektiv. De fire siste versene tematiserer forholdet mellom "Eg", "båtane på det store havet", "den kjærleik eg har" og "de mine kjære". I disse versene er jeget eksplisitt, og perspektivet er dualistisk. Overgangen mellom diktets to perspektiv reflekteres typografisk i form av et skifte fra vertikal til horisontal struktur. Det dualistiske perspektivet skrives trinnvis frem i løpet av sekstende, syttende og attende vers: Først avgrenses båtene fra havet, så manifesterer jeget seg og markerer en distinksjon mellom "[e]g" og "dei". Videre tar jeget rundt *bordkanten* og etablerer således en forbindelse til materien. Med bordkanten som bindeledd, henvender jeget seg til "dykk" som representerer den dualistiske dimensjonen. Overgangen mellom de fire trinnene markeres med stilisert cesur og påfølgende versal:

[...]

båten som er havet

og som ser havet    Dei små båtane på det store havet

Eg ser dei små båtane på det store havet    Og eg tar rundt

bordkanten framfor meg    Og måtte den kjærleik eg har

bli verande hos dykk

de mine kjære

At jeget i diktets 16 første vers ser ”dei” i et ikke-dualistisk perspektiv, ”som båtar/ på eit hav”, beror på at jeget erfarer avstand til materien. Ved å opprette en forbindelse til materien, representert ved ”bordkanten”, kan jeget henvende seg til ”dykk” med en anmodning om at ”den kjærleik eg har” må ”bli veranda hos dykk/ de mine kjære”. Dette forholdet impliserer at ”dykk” representerer den materielle dimensjonen. Mens ”dei” i diktets første avdeling omtales i tredje person og betraktes på avstand, ”som båtar/ på eit hav”, er ”dykk” i diktets avsluttende vers nærværende og identifiserbare, som ”de mine kjære”. Anmodningen om at ”kjærleiken” må ”bli verande hos dykk”, indikerer at subjektet skrives ut av den dualistiske dimensjonen og overlater ordet til kjærligheten. I dette ligger et signal om at jegets kjærlighetsformidling innebærer *selvutslettelse*.

I sin omtale av *Auge i vind* i ”Kulturnytt” på NRK P2 7. april 2003 påpeker Hverven at kjærligheten i de nye diktene til Fosse er tydelig til stede, ”nesten som noe varig, noe som holder ut over tid” (Hverven 2003). Ifølge Hverven har dette ”å gjøre med selve posisjonen den som taler i Fosses dikt har funnet fram til” (Hverven 2003). Hverven karakteriserer denne posisjonen som ”en enkel tillit til, og åpenhet for, at livet også kan by på noe så uhørt som forsoning og kjærlighet, midt i alt som splittes, ødelegges og tar slutt” (Hverven 2003). I forlengelsen av Hvervens bemerkning, vil jeg understreke at forsoningsaspektet og kjærlighetsformidlingen i *Auge i vind* ikke er en motsetning til, men snarere en konsekvens av erfaringen av ikke-identitet og forgjengelighet. I analysen som følger, vil jeg utdype dette perspektivet.

### **”den kjærleik som drar meg gjennom vinden”**

I denne lesningen argumenterer jeg for at subjektiviteten som avdekkes gjennom oppløsningen og utslettingen av subjektets identitet, avspeiler *kjærlighetens vilje*. Dette gjør jeg med utgangspunkt i diktet som er registrert under verset ”den kjærleik som drar meg gjennom vinden”.

den kjærleik som drar meg gjennom vinden  
er større enn meg sjølv  
er større enn dei timar eg kan legge fram  
og seie at dette er meg    Den kjærleik

eg er inne i  
forvandlar mitt hjarte og legg det fram  
som noko du kan ta på  
eller la bli liggande

svart

Og du ser på  
og vender deg mot det som ikkje finst  
slik eg også  
heile tida  
er vend mot det som ikkje finst  
i deg [Fosse 2003:27]

Jeget i dette diktet er objekt for en kjærlighet som overgår jegets *timelige identitet*, og som forvandler jegets hjerte til et *potensielt fellesskap*. At kjærligheten overgår jegets identitet, fremgår av erkjennelsen av at ”den kjærleik som drar meg gjennom vinden/ er større enn meg sjølv/ er større enn dei timar eg kan legge fram/ og seie at dette er meg [...]”.

Inntrykket av at kjærligheten forvandler jegets hjerte til et potensielt fellesskap, beror på jegets erfaring av at ”[d]en kjærleik// eg er inne i/ forvandlar mitt hjarte og legg det fram/ som noko du kan ta på/ eller la bli liggande/ svart”. I et metapoetisk perspektiv kan disse versene betraktes som skriverens *henvendelse* til leseren. Motivet ”mitt hjarte” kan således representere *litteraturens vesen*, som leseren tilbys nærhet til. Diktet inneholder altså en leserposisjon som det er leserens oppgave å *realisere*. Avslutningsvis erklærer jeget at ”du ser på/ og vender deg mot det som ikkje finst/ slik eg også/ heile tida/ er vend mot det som ikkje finst/ i deg”. Disse versene avspeiler en oppfatning om at *leseren* vender seg mot *det i språket som finnes i og med at det ikke finnes* (Fosse 1994:92), og at *diktet* henvender seg til leserens udefinerbare, ikke-subjektive *væren*. Forholdet mellom skriver og leser tilsvarer altså et ikke-dualistisk fellesskap.

At jeget beveges og forvandles av en overveldende kjærlighet, indikerer at det er mottakelig for og underlagt kjærlighetens *vilje*. Dette forholdet trekker veksler på Eckharts enhetsmystikk. I ”Taler til undervisning” skriver Eckhart: ”En vilje er hel og rettferdig når den er uten alle [selviske] egenskaper, der hvor den har gått ut av seg selv og blitt formet i Guds vilje. [...] Og i en slik vilje formår du alt, i kjærlighet [...]”<sup>28</sup> (Eckhart 2000:122) I henhold til Eckhart utgjør menneskets *uselviske* vilje en avspeiling av *Guds vilje*, som tilsvarer *kjærligheten*. Forestillingen om en slik forbindelse henspiller på det nytestamentlige postulatet om at ”Gud er kjærlighet, og den som blir i kjærligheten, han blir i Gud, og Gud blir i ham” (1. Joh 4.16). At jeget i Fosses lyrikk fraskriver seg sin egen vilje og overgir seg til kjærlighetens vilje, korresponderer med Eckharts forestilling om at ”[d]er jeg ikke vil noe for meg selv, der vil Gud for meg” (Eckhart 2000:110). I

---

<sup>28</sup> Hakeparentesen [selviske] er redaktørens tilføyelse.

avsnittet som følger viser jeg at subjektet erkjenner det identitetsløse, representert ved stillheten, som *premiss* for subjektets identitet.

### **”usynlege hender leier oss”**

Diktet jeg analyserer i dette avsnittet er registrert under innledningsverset ”usynlege hender leier oss”. I denne lesningen fokuserer jeg på stillhetens betydning for subjektets bevissthet om sin eksistens.

usynlege hender leier oss  
rundt omkring ingen ser hendene ingen veit om dei  
men utan desse hender ville dei svarte taka i hjarta våre  
drive oss ned i ei trampande uro  
der vi står  
og ikkje kan sjå

Det er desse usynlege hender som legg sin stille musikk  
inn i oss  
som eit lyftande sug  
inn mot den stilla  
som gjer at dagen kan levast [Fosse 2003:30]

Dette diktet formidler en kollektiv erfaring av ”usynlege hender” som ”leier oss/ rundt omkring”, og som besørger nærhet til ”den stilla/ som gjer at dagen kan levast”. Diktet faller i to avdelinger på henholdsvis seks og fem vers. I første versgruppe fremstilles hendene som angstforebyggende støttespillere: ”[...] utan desse hender ville dei svarte taka i hjarta våre/ drive oss ned i trampande uro/ der vi står og ikkje kan sjå”. I annen avdeling erkjenner jeget at hendene dessuten etablerer kontakt mellom ”oss” og en fundamental indifferens: ”Det er desse usynlege hender som legg sin stille musikk/ inn i oss/ som eit lyftande sug/ inn mot den stilla/ som gjer at dagen kan levast”. Dette semantiske forholdet reflekteres typografisk i form av blanklinje mellom sjette og sjuende vers. Mens de to versgruppene har gjennomført versbinding, korresponderer linjedelingen mellom versgruppene med en naturlig avgrensning av meningsinnholdet. Dette forholdet markeres videre ved at annen versgruppe innledes med versal.

Erkjennelsen av at ”usynlege hender leier oss/ rundt omkring”, er utilgjengelig for et *identisk subjekt*, for ”ingen ser hendene ingen veit om dei”. At diktets ”vi” har kjennskap til hender som *ingen* ser eller vet om, impliserer at den kollektive persepsjonen overgår subjektets bevissthet. Jeget erklærer videre at ”utan desse hender ville dei svarte taka i hjarta våre/ drive oss ned i trampande uro/ der vi står og ikkje kan sjå”. Hendenes

angstforebyggende funksjon består i at de ”legg sin stille musikk/ inn i oss”. At de usynlige hendenes ”stille musikk” forhindrer den latente angsten i å drive mennesket ned i et avsondrende og blindende mørke, beror på at den stille musikken bevirker nærhet til ”den stilla/ som gjer at dagen kan levast”. Musikken som utgjør ”eit lyftande sug/ inn mot den stilla/ som gjer at dagen kan levast”, svarer til det som i *Hund og engel* utgjør ”eit press bak og bort frå det som er” (Fosse 1992:22, 2), og som i det nevnte essayet fra 1994 omtales som ”ein slags kommande språkleg einskap” (Fosse 1994:91).

Ordet ”stillhet” betegner fravær av identifiserbare forskjeller. At ”stilla/ [...] gjer at dagen kan levast”, antyder således at tilstedeværelsen av en indifferent dimensjon er en forutsetning for jegets bevissthet om livet. Stillheten representerer altså en stadfesting av subjektets eksistens, og dette forholdet beror på at subjektet markerer seg som en *forskjell* i forhold til den udifferensierte ”stilla”, som representerer ikke-identitet. Hendenes angstforebyggende funksjon består altså i å besørge kontakt mellom subjektet og tilværelsens uidentifiserbare dimensjon. Forestillingen om hender som er bærere av en *identitetskonstituerende ikke-identitet*, gjenfinnes i Fosses essayistikk: I essayet ”Negativ mystikk” (1993) uttrykker han ”ei audmjuk visse om å vere overgitt både til den andres og til det andres hender.” (Fosse 2004b:124)

Mens jeget i diktet ”usynlege hender leier oss” erkjenner at den forskjellsløse ”stilla” utgjør subjektivitetens vilkår, er jeget i det etterfølgende diktet, ”blåe kveldar”, *objekt* for denne stillheten. I avsnittet som følger viser jeg hvordan jeget, ved å hengi seg til stillhetens bevegelser, formidler direkte fra stillhetens udifferensierte dimensjon, altså gir *stemme* til stillheten.

### ”blåe kveldar”

I forlengelsen av den foregående lesningen, gjør jeg i dette avsnittet rede for hvordan jeget fraktes med stillheten til *ikke-stedet*. Diktet jeg leser er registrert under verset ”blåe kveldar” og etterfølger også i samlingen det foregående diktet jeg leste.

blåe kveldar  
då kulden rislar gjennom hendene  
og føtene ikkje lenger rører seg  
men står der i blått vatn Ein stum dragnad  
breier hendene sine ut over alt vatnet Eit hjarte grip  
med all si tyngd etter  
eit endå blåare vatn Stilla er tjukk  
og kan ikkje delast opp

glir imellom dei stadene som finst  
og held oss tungt i hendene Eg ber deg om ikkje å gå Eg kan ikkje sjå  
desse blåe og gråe fingrane åleine Eg er altfor åleine [Fosse 2003:31]

Diktet skildrer forholdet mellom en kollektiv erfaring av stillhet og en individuell frykt for ensomhet. Motivmessig faller diktet i to avdelinger som består av henholdsvis fire og tre ledd, og hver komponent i de to motivkretsene er markert med versal. Første motivkrets, som består av de første 9,5 versene, skildrer overgangen fra fornemmelsen av livløs materie til erfaringen av innlemmelse i stillheten. En jeg-løs forestilling om ”blåe kveldar/ då kulden rislar gjennom hendene/ og føtene ikkje lenger rører seg”, avløses av en kollektiv erkjennelse av at *stillheten* ”held oss tungt i hendene”. At diktets jeg manifesterer seg først i utgangen av dette motivet, i form av et kollektivt ”oss”, indikerer at jeget er løsrevet fra sin individualitet og innlemmet i et kollektiv. I det siste halvannet verset fremstilles jegets ensomhet i diktets nåtid: ”[...] Eg ber deg om ikkje å gå Eg kan ikkje sjå/ desse blåe og gråe fingrane åleine Eg er altfor åleine.” Mens kveldsmotivet har *tidløs* karakter, har ensomhetsmotivet *performativt* uttrykk. Overgangen mellom diktets to motiv innebærer således en perspektivendring fra *uspesifisert nåtid* til *utsagnstid*, og dette forholdet korresponderer med at en kollektiv betrakter, ”oss”, avløses av et individuelt, henvendende ”Eg”.

Kveldsmotivet skildrer hvordan en frossen og ubevegelig kropp trekkes mot stillheten og fraktes til *ikke-stedet*. Jeget erfarer at ”kulden rislar gjennom hendene” og at ”føtene ikkje lenger rører seg/ men står der i blått vatn”, og i denne tilstanden forenes jeget med ”[s]tilla”, som ”glir imellom dei stadene som finst/ og held oss tungt i hendene [...]”. At stillheten beveger seg *imellom* de stedene som finnes, indikerer at den utgjør et *ikke-sted* mellom definerbare dimensjoner. At stillheten samtidig ”held oss tungt i hendene”, impliserer at den fører ”oss” *inn i* ikke-stedet. Dette forholdet antyder at jeget i kraft av sin erfaring av *materiell død*, beveges med stillheten i dennes udefinerbare dimensjon. Stillheten som ”glir imellom dei stadene som finst”, innlemmer jeget i en dimensjon som trekker veksler på det Fosse i essayet fra 1994 omtaler som ”det i språket som finst i og med at det ikkje finst, [...], det språket som kjem [...] frå ein stad som paradoksalt finst i det at den ikkje finst.” (Fosse 1994:92) I et metapoetisk perspektiv representerer stillheten således en veiviser inn til en språklig enhet som forener subjekt og objekt.

Mens kveldsmotivet påpeker en kollektiv *dødsdrift*, representert ved at ”[e]it hjarte grip/ med all si tyngd etter/ eit endå blåare vatn”, konnoterer det avsluttende ensomhetsmotivet individuell *dødsangst*: ”[...] Eg ber deg om ikkje å gå Eg kan ikkje sjå/

desse blåe og gråe fingrane åleine Eg er altfor åleine.” Subjektets betraktning av ”desse blåe og gråe fingrane” signaliserer en erfaring av materielle død. Dette forholdet korresponderer med postulatet om at subjektiviteten posisjonerer seg i feltet mellom liv og død, mellom subjekt og objekt. I lesningene som følger, viser jeg hvordan dette metapoetiske forholdet presiseres i samlingens to siste dikt.

### **”Noko om skodespelaren”**

I diktet som følger, er subjektets selvutslettende formidlingsform konkretisert i skuespillerens sceneposisjon. Diktet utgjør samlingens nest siste tekst og har tittelen ”Noko om skodespelaren”:

i det som rører seg  
lik livet  
alltid i gapande rørsle  
er noko roleg  
og tungt  
som livet sjølv  
er tungt For nokon  
blir livet for lett  
og samstundes for tungt  
og dei går ut or det som skjer  
og står der  
ustøtt  
skjemde  
og veit ikkje kva dei skal seie  
dei har ingen ting å seie  
og derfor må noko seiast Og dei går fram  
med steg lette og rette som vinden  
går dei fram  
og så står dei der  
tunge av seg sjølv  
i kvarandres lys  
medan skamma  
løyser seg opp  
og blir lett som hundens engel

Og så opnar engelens venger seg  
og breier seg rundt dei

Og då er det sagt [Fosse 2003:57]

Diktet utgjør en refleksjon omkring forholdet mellom *virkelighet* og *forestilling*.

Bindeleddet mellom disse to dimensjonene er representert ved et ”dei” som ”går ut or det



som skjer/ og står der/ ustøtt”. Ideen om en ustø formidlingsposisjon *utenfor* ”det som skjer” alluderer til *skuespillernes* posisjon mellom en sanselig og en forestilt verden. At subjektsposisjonen i diktet svarer til skuespillerens sceneposisjon, fremgår av diktets tittel, ”Noko om skodespelaren”. Diktet faller i tre avdelinger på henholdsvis 24, to og ett vers. Hver avdeling utgjør et trinn i en prosess som innebærer en subjektsveksling mellom ”dei” og ”engelens venger”. Overgangen mellom de tre trinnene er markert formelt ved hjelp av blanklinje og påfølgende versal. Også innenfor diktets første versgruppe finnes tre perspektivendringer, som innebærer at fokus forskyves fra et uspesifisert ”noko” som *likner* livet til et ”dei” som ”går ut or det som skjer”, og videre til det *felleskapet* ”dei” representerer. Perspektivskiftene i første versgruppe skjer i syvende og sekstende vers. I likhet med diktets tre overordnede perspektivvekslinger, reflekteres fokusendringene i første versgruppe av stilistiske cesurer med påfølgende versal. Diktet åpner med versene:

i det som rører seg  
lik livet  
alltid i gapande rørsle  
er noko roleg  
og tungt  
som livet sjølv  
er tungt [...]

I lys av diktets tittel henspiller det som *likner livet*, og som innfanger noe av livets tyngde, på teaterets vesen. Diktets innledende betraktning av forholdet mellom *virkelighet* og *forestilling* avløses av en refleksjon omkring skuespillerens posisjon:

[...] For nokon  
blir livet for lett  
og samstundes for tungt  
og dei går ut or det som skjer  
og står der  
ustøtt  
skjemde  
og veit ikkje kva dei skal seie  
og derfor må noko seiast [...]

Med disse versene flyttes fokus fra det *forestilte livet* til det *forestillende subjektet*, representert ved kollektivet ”dei”. Videre går ”dei [...] fram/ med steg lette og rette som vinden/ [...] og så står dei der/ tunge av seg sjølv/ i kvarandres lys”. I kraft av denne

gjensidige lysutvekslingen forløses et immaterielt aspekt, visualisert ved at ”skamma/ løyser seg opp/ og blir lett som hundens engel”.

I essayet ”Anagogia”, publisert første gang i tidsskriftet *Bøk* i 1994, spør Fosse: ”Kvifor les ein ikkje for å sjå korleis litteraturens paradoks er ei underleg samanføring av det ekstremt tunge og ekstremt lette, av det materielle og av det eteriske?” (Fosse 2004b:82). Sammenstillingen ”hundens engel” utgjør nettopp en *underlig samanføring* av det tunge og det lette. I analysen av innledningsdiktet i annen samling, *Hundens bevegelser* (1990), påviste jeg at både hunden og engelen i Fosses lyrikk figurerer med et sanselig og et oversanselig aspekt.<sup>29</sup> Videre argumenterte jeg for at engelen tilsvarer hundens immaterielle vesen. Motivet ”hundens engel” underbygger inntrykket av at det foreligger en slik relasjon mellom motivene hund og engel. Endelig antydet jeg at hunden i Fosses lyrikk, i kraft av sin dobbelthet, utgjør et bilde på litteraturen, som omfatter både et materielt og et åndelig aspekt. Dette inntrykket korresponderer med bemerkningen om at ”litteraturens paradoks er ei underleg samanføring av det ekstremt tunge og ekstremt lette, av det materielle og av det eteriske” (Fosse 2004b:82). I dette perspektivet avspeiler forholdet mellom ledemotivene hund og engel et gjennomgående aspekt ved Fosses lyriske prosjekt: Ønsket om å forløse skriftstemmen som oppstår i møtet mellom form og innhold, mellom subjekt og objekt.

Ved at subjektets skam blir *lett som hundens engel*, etableres en nærhet mellom ”dei” og *engelen*: ”Og så opnar engelens venger seg/ og breier seg rundt dei”. Oppløsningen og frigjøringen av skammen åpner altså for subjektets innlemmelse i et immaterielt fellesskap. Fullbyrdingen av dette fellesskapet tilsvarer videre en realisering av lyrikkens formidlingspotensial: ”Og då er det sagt”. Diktets avslutning knytter an til et ungarsk teateruttrykk som Fosse selv refererer til. I essayet ”Når ein engel går gjennom scenen”, publisert første gang i programmet til forestillingen *Barnet*, uroppført på Nationaltheatret i 1996, skriver Fosse at ”når teater er på sitt beste, seier ein gjerne i Ungarn, for å beskrive desse glimta, at ein engel går gjennom scenen” (Fosse 2004b:241). Videre i essayet skriver han:

Kva engel er det snakk om? kan ein jo spørje, og skal eg prøve å seie noko om kva som skjer i dei magiske glimta, i dei privilegerte augneblinkane då eit eller anna uforklarleg oppstår i møte mellom scene og sal, så ser det for meg ut til at enkle ord i enkle menneskelege gjerne tarvelege situasjonar, noko svært konkret, då blir så enkelt, ja så materielt, at det opphevar sin eigen materialitet og blir til ei

---

<sup>29</sup> Se avhandlingens kapittel 4, side 44f.

slags brå djup ny innsikt som ikkje er omgrepsleg, men emosjonell. Ei innsikt som faktisk, innanfor teatrets ritualitet, ikkje er individuell, men kollektiv, det oppstår eit slags sårt menneskeleg fellesskap som lar seg merke. [Fosse 2004b:242]

I lys av disse poetologiske refleksjonene omkring forholdet mellom sal og scene, mellom materie og emosjoner, tematiserer diktet "Noko om skodespelaren" et *ordløst fellesskap* som kommer til uttrykk i krysningspunktet mellom liv og forestilling, mellom drøm og virkelighet. I henhold til diktet innebærer realiseringen av dette åndelige fellesskapet en ordløs formidling av det usigelige "noko". Overført til diktet, oppstår dette immaterielle fellesskapet gjennom at jeget overgir seg til språkmaterialiteten og således aktiverer *skriftstemmen*.

### **"Eit menneske er her"**

I analysen som følger, viser jeg hvordan jeget fremskriver den udifferensierte dimensjonen og således realiserer ordenes *forsonende kraft*. Diktet jeg analyserer utgjør samlingens siste tekst og er registrert under innledningsverset "Eit menneske er her":

Eit menneske er her  
og så er det borte  
i ein vind  
som forsvinn  
innover  
og møter steinens rørsler  
og blir til meining  
i alltid ny einskap  
av det som er  
og det som ikkje er  
i ei stille  
der vind  
blir vind  
der meining  
blir meining  
i fortapt rørsle  
av alt som har vore  
og samstundes er  
frå eit opphav  
der lyden bar meininga  
før ordet delte seg  
og sidan aldri forlét oss  
Men det er  
i all fortid og det er i all framtid  
og det er  
i noet

som ikkje finst  
i si forsvinnande grense  
mellom det som har vore  
og det som skal kome  
Det er uendeleg og utan avstand  
i den same rørsle  
Det klårnar  
og forsvinn  
og blir verande [sideskift]

medan det forsvinn  
Og det lyser opp  
i sitt mørker  
medan det fortel  
at det teier  
Det er ingen stader  
Det er alle stader  
Det er nært  
Det er fjernt  
og kropp og sjel møtest  
i eit der  
og det er lite  
og like stort  
som alt som er  
like lite som ingen ting  
og der all visdom er  
og ingen ting veit  
i sitt inste sjølv  
der ingen ting er skilt  
og alt samstundes er seg sjølv og alt det andre  
i det skilde  
som ikkje er skilt  
i endelaus avgrensing Slik eg lar det bli borte  
i tydelege nærvær  
i forsvinnande rørsle  
og går rundt i dagen  
der tre er tre  
der stein er stein  
der vind er vind  
og der ord er ubegripeleg einskap  
av alt som har vore  
av alt som blir borte  
og slik blir verande  
som forsonande ord [Fosse 2003:58,59]

Diktets innledende erklæring om at "[e]it menneske er her/ og så er det borte/ i ein vind/  
som forsvinn/ innover/ og møter steinens rørsler/ og blir til meining/ i alltid ny einskap",  
harmonerer med Fosses poetologiske forestilling om at "[d]en verkelege diktaren bur [...] i

språkmaterialiteten til det kommande språket” (Fosse 1994:92). Det som ”fortel/ at det teier”, og som forsoner mellom ”kropp og sjel”, svarer til den tause *skriftstemmen*, som Fosse i essayet ”Stemme utan tale” (1996) knytter ”til den faktiske einskap av form og innhald som er den skrifta litteraturen i seg sjølv er” (Fosse 2004b:239). I diktets annen avdeling manifesterer jeget seg i form av *skriveren*. Jeget erkjenner at diktet skapes ved at jeget lar sin menneskelige identitet ”bli borte/ i tydelege nærvær/ i forsvinnande rørsle/ og går rundt i dagen/ der tre er tre/ der stein er stein/ der vind er vind”. Jeget skriver således frem et fiktivt rom ”der ord er ubegripeleg einskap/ av alt som har vore/ av alt som blir borte/ og slik blir verande/ som forsonande ord”. Den ”dagen” jeget ”går rundt i”, tilsvarende *ikke-stedet* ”imellom det subjektive og det objektive, den staden som ikkje finst, men som likevel finst, i og med at litteraturen oppstår” (Fosse 1994:95).

Diktets avsluttende vers avspeiler et metapoetisk aspekt ved Fosses lyriske prosjekt: Ved å benytte ordene til å skrive frem minnet om de døde og om det som er forsvunnet, påpeker og aktiverer Fosse ordenes formidlings- og forsoningspotensial. I kraft av ordene, kan jeget vekke til live og gjøre nærværende det som ikke lenger er, og jeget kan forsones seg med både fortid og fremtid, med egen og andres død. Gjennom skriften, der ordene tilegnes en slags tidløs eksistens, kan endelig ulike tidsplaner parallellføres og motsetninger oppheves. Ved å utnytte og tematisere disse skriftaspektene, skriver Fosse i sin lyrikk frem et taust, tidløst og forskjellsløst ikke-sted, hvorfra skriftstemmen taler.

Diktet favner flere av samlingens ledemotiv, som *forsvinningen*, det meningskonstituerende møtet mellom den *formløse* vinden og den *formfaste* steinen, det tidløse og det grenseløse. Avslutningsvis erkjenner jeget at det er dets egen skapende subjektivitet som gjennom ”forsonande ord” skriver frem disse forskjellsløse forholdene. Samlingen utgjør således en slags oppsummering av Fosses lyriske prosjekt. I sin omtale av *Auge i vind*, publisert i *Dagbladet* 14.4.2003, skriver Helge Torvund at ”det siste diktet i samlinga vert for eksplisitt forklarande i høve til bokas tema [...]” (Torvund 2003). Jeg slutter meg til Torvunds påpekning av at diktet er *eksplisitt forklarende*, men etter mitt skjønn virker ikke dette forholdet begrensende for tolkningen. Diktet etablerer snarere sammenhenger mellom samlingens løse tråder og utdyper forhold som kun antydes i de øvrige diktene. Gjennom skriverens refleksjoner omkring skriveprosessen, aktiveres *skriftstemmen* som finnes i det gjensidig konstituerende forholdet mellom skriver og skrift.

## Sammenfatning

I dette kapitlet har jeg argumentert for at subjektiviteten i *Auge i vind* peker mot en realisering av skriftstemmens forsonende og overskridende potensial. I det første diktet, ”Dei er der som båtar”, er jeget representant for et ikke-dualistisk perspektiv og en formidler av selvutslettende kjærlighet. I det andre diktet, ”den kjærleik som drar meg gjennom vinden”, utgjør jeget en manifestasjon av kjærlighetens vilje. I det tredje diktet, ”usynlege hender leier oss”, erkjenner jeget stillheten som premiss for subjektets identitet, og i det fjerde diktet, ”blåe kveldar”, fraktes jeget med stillheten til ikke-stedet. I diktet som utgjør samlingens nest siste dikt, ”Noko om skodespelaren”, er jegets selvutslettende formidlingsform konkretisert i skuespillerens sceneposisjon, og i det siste diktet, ”Eit menneske er her”, manifesterer jeget seg som poetisk skaperkraft.

I lys av tesen om at jeget i *Nye dikt* overgir seg til *skriverens vilje*, signaliserer forbindelsen mellom jegets bevegelser og kjærlighetens vilje i *Auge i vind* at skriftstemmen formidler *kjærlighet*. Mens jeget i *Nye dikt* atskilles fra sin subjektivitet, innlemmes jeget i *Auge i vind* i en grenseoverskridende og forsonende kjærlighet, og fra denne forsoningens dimensjon henvender det skrivende jeget seg til leseren i form av ren *skriftstemme*. At *Auge i vind* avslutter med å antyde at ordene har forsonende egenskaper, er interessant i lys av at Fosses første diktsamling, *Engel med vatn i augene* (1986), betoner språkets *differensierende* kvaliteter. I *Engel med vatn i augene* fremstår språket ikke som en samlet størrelse, men er snarere ”flerra sund” (Fosse 1986:43, 4,5). Med det avsluttende diktet i foreløpig siste samling *restitueres* altså tilliten til ordets forsonende kraft, og slik realiseres *skriftstemmen*.

## Kapittel 8

### Oppsummering og avsluttende refleksjoner

Gjennom lesninger av i alt 21 dikt fra hele det lyriske forfatterskapet har jeg i denne avhandlingen fulgt endringer i subjektiviteten i Fosses lyrikk og utlagt et forhold mellom avindividualiseringen av jeget og avdekkingen av en depersonalisert tekststemme. Jeg har analysert frem fem jeg-posisjoner som lar avskrivningen av subjektet fremstå som omvendt proporsjonal med fremskrivningen av en skriftstemme som påpeker et gjensidig konstituerende forhold mellom *skriver* og *skrift*.

Flere litteraturforskere har observert en spaltning av subjektiviteten i Fosses lyrikk: Ingrid Nielsen (1995:13) har i en kommentar til samlingen *Hund og engel* påpekt at det språklige jeget ikke lenger sammenfaller med et *menneskelig* jeg, og at den poetiske stemmen således frisettes fra individet. Erling Aadland (2005:81) har i forlengelsen av Nielsens kommentar foreslått at jeget er fanget i *skriftens egen poetikk*, og han har dessuten vært inne på at jeget omfatter *to stemmer* knyttet til henholdsvis ånd og materie, stillhet og lyd. Videre har Tom Egil Hverven (2001:251) i etterordet til samlede dikt fra 2001 tolket jegets selvnegering som et uttrykk for at det sentrallyriske, isolerte jeget ikke *er* lenger. Ingen litteraturforskere har imidlertid identifisert ulike *faser* i subjektets selvutslettende prosess eller påpekt implikasjonene av at stemmen løsrives fra subjektet. I og med at jeget avskriver sin rolle som enhetlig, strukturerende prinsipp, forskyves den poetiske stemmen fra subjektet til skriften, og dette forholdet peker mot et overordnet poetisk prosjekt som er særegent for Fosses lyrikk.

Avhandlingens overordnede mål har vært å påvise en forbindelse mellom en avskrivning av subjektet og en fremskriving av en depersonalisert stemme i Fosses lyrikk. Videre har jeg ønsket å anskueliggjøre hvordan Fosse posisjonerer seg i forhold til en subjekt/stemmeproblematikk som gjør seg gjeldende innenfor både samtidig lyrikk og senere års litteraturforskning. Dette forholdet gjorde jeg rede for i kapittel 2, der jeg refererte til Thorstein Norheims Ekelöf-studie fra 2005, Sissel Furuseths Hofmo-studie fra 2003, Birgitte Steffen Nielsens Tranströmer-studie fra 2002, Erling Aadlands Jacobsen-studie fra 1993, Horace Engdahls bok *Beröringens ABC* (1994) og Erling Aadlands artikkel "Jeg'et i diktet og det lyriske jeg" (1998). Fosse markerer seg i forhold til samtidige poeter som tematiserer forholdet mellom subjekt og stemme, fordi han i utpreget grad proklamerer stemmens løsrivelse fra subjektet som sitt lyriske *prosjekt*.

Problematiseringen og tematiseringen av forholdet mellom *subjekt*, *skrift* og *stemme* får konsekvenser for lesningen av Fosses lyrikk, og for lesning av lyrikk generelt, fordi diktene hans motsetter seg forestillingen om et enhetlig, organiserende subjekt. Fosse påpeker snarere en skapende subjektivitet som oppstår i møtet mellom skriver og skrift, og som således er uløselig knyttet til skriften. I løpet av Fosses fem diktsamlinger endres forholdet mellom jeget og språket: Fremfor å forestille et autonomt subjekt som *bevirker* diktets språklige strukturer, slik nykritikken forutsetter, erkjenner jeget at det skapes av språket, uten at det dermed er *objekt* for språket. Subjektiviteten som avdekkes i Fosses lyrikk representerer snarere et gjensidig konstituerende forhold mellom skriver og skrift, og i kraft av dette forholdet oppstår en depersonalisert og henvendende *skriftstemme*.

I demonstrasjonen av stemmens vei fra subjekt til skrift har jeg rettet oppmerksomheten mot endringer i subjektivitet innenfor både enkeltdikt og diktsamlinger, samt i overgangen mellom de enkelte samlingene. Gjennom en gradvis selvnegering overlater subjektet ordet og styringen til *skriftens bevegelser*, og i møtet mellom skriver og skrift realiseres *skriftstemmen*. I de to første samlingene er bruddet med versemålet og den språklige eksperimenteringen det fremste virkemiddelet for å få frem en bevegelse som underminerer subjektets rolle som enhetlig, organiserende prinsipp. I tredje samling innføres et mystisk-religiøst perspektiv, og ved hjelp av den negative mystikkens uttrykksmåte utsletter Fosse subjektets bevissthet om sin materielle identitet. Slik projiseres stemmen over på den ikke-identiske subjektiviteten som frembringes av *skriftens bevegelser*. I dette ligger en *sammenføring* av stemme- og skriftestetikk.

Gjennom lesninger fra samtlige fem diktsamlinger har jeg forsøkt å vise at stemmens bevegelse fra subjekt til skrift kan spores direkte i Fosses lyriske produksjon ved en prosess i fem trinn: I første samling, *Engel med vatn i augene*, dekonstrueres subjektet, og ledemotivene ”hund” og ”engel” introduseres: ”timane slår i vinden/ og hjarta er ein trøytt engel. Himmelen/ liknar ein svart hund” (Fosse 1986:46, 1-3). I annen samling, *Hundens bevegelser* (1990), spaltes subjektiviteten i et materielt og et immaterielt aspekt, og jeget erkjenner at: ”hunden eig min tanke/ medan Gud eig mi sjel” (Fosse 1990:16, 7,8). I tredje samling, *Hund og engel* (1992), antydes en subjektivitet i spenningsfeltet mellom to dimensjoner representert ved figurene ”hund” og ”engel”. Jeget erkjenner at ”det er stilt/ når dei kvite hundane går, så roleg, over i sitt landskap” (Fosse 1992:8, 14) og ”vil lytte til englane som kjem frå mine døde venner” (Fosse 1992:9, 1). I denne samlingen parallellføres hund- og engel-metaforikken med en subjektspromatikk, konkretisert i forholdet mellom *jeget* og *skriveren*: ”kven er det som skriv, er det meg/ eller er det noko



som skriv mi skrift gjennom meg” (Fosse 1992:23, 1,2). Fjerde samling, *Nye dikt* (1997), etablerer en forbindelse mellom *avstand til selvet* og *nærhet til altet*: ”No er det nok/ eg gir meg/ tenkjer eg, og så er det brått/ ikkje eg som ser, men eit/ auge frå dei alle saman/ ser og ser/ igjennom meg/ og ser meg/ som det eg ser” (Fosse 1997:56, 23-31). Samlingen avslutter med at jeget eksplisitt avskriver sin formidlerrolle og sin egenvilje: ”[...] Eg har ikkje noko å melde/ Eg deltar ikkje lenger/ så ta meg dit de vil” (Fosse 1997:58, 16-18). Ved at jeget overlater ordet og styringen til *noe annet*, utfordres nykritikkens postulat om at et lyrisk dikt fordrer et engasjert og talende *lyrisk jeg*. I foreløpig siste samling, *Auge i vind* (2003), formidler jeget forsoning: ”Og himmelen seier/ at forsoning/ lyser/ gjennom oss [...]” (Fosse 1997:6, 28-31). Avslutningsvis i samlingen henvender det skrivende jeget seg i form av en *skriftstemme* som beretter om dimensjonen der ”ord er ubegripeleg einskap/ av alt som har vore/ av alt som blir borte/ og slik blir verande/ som forsonande ord” (Fosse 2003:59, 30-34).

I sin lyrikk presiserer Fosse et poetisk prosjekt som introduseres i essayistikken, og som er betegnende for forfatterskapet uavhengig av sjanger. Dette prosjektet består i utslette subjektet i skriften, for således å forløse en subjektivitet, en *skriftstemme*, som oppstår i møtet mellom skriver og skrift og som beretter om et gjensidig konstituerende forhold mellom disse aspektene.

## Bibliografi

### Fosse:

- Fosse, Jon. 1986. *Engel med vatn i augene*. Det Norske Samlaget. Oslo.
- Fosse, Jon. 1987. *Blod. Steinen er*. Det Norske Samlaget. Oslo.
- Fosse, Jon. 1989. *Frå telling via showing til writing*. Det Norske Samlaget. Oslo.
- Fosse, Jon. 1990a. "Ein bevega bevegelse". I: Jon Ewo og Liv Nysted (red.) *Huspostill. Preikesamling for 90-åra*, s 119-125. Oslo.
- Fosse, Jon. 1990b. *Hundens bevegelsar*. Det Norske Samlaget. Oslo.
- Fosse, Jon. 1992. *Hund og engel*. Det Norske Samlaget. Oslo.
- Fosse, Jon. 1994. «Ein stad imellom subjekt og objekt». I: Terje Tønnesen (red.): *Tunn is. Om Olav H. Hauges forfattarskap*, s 91-98. LNU Cappelen Forlag. Oslo.
- Fosse, Jon. 1997. *Nye dikt*. Det Norske Samlaget. Oslo.
- Fosse, Jon. 2000. *Morgon og kveld*. Det Norske Samlaget. Oslo.
- Fosse, Jon. 2001. *Dikt 1986-2000*. Det Norske Samlaget. Oslo.
- Fosse, Jon. 2003. *Auge i vind*. Det Norske Samlaget. Oslo.
- Fosse, Jon. 2004a. *Det er Ales*. Det Norske Samlaget. Oslo.
- Fosse, Jon. 2004b [1999]. *Gnostiske essay*. (2. utg.) Det Norske Samlaget. Oslo.

### Annet:

- Berulfsen, Bjarne. 1962. *Fremmedordbok*. Gyldendal norsk forlag. Oslo.
- Bibelen*. Det norske bibelselskap. 1955. Oslo
- Biederman, Hans. 1994 [1989]. *Symbolleksikon*. Cappelen. Oslo.
- Blanchot, Maurice. 1990. Horace Engdahl (red.): *Essäer*. Kykeon. Lund.
- Borkenhagen, Marit. 1997. <<http://www.morgenbladet.no/index.php>>. Nedlastet 18.03.2004.
- Culler, Jonathan. 1985. "Changes in the Study of the Lyric". I: Chaviva Hošek og Patricia Parker (red.) *Lyric Poetry Beyond New Criticism*, s 38-54. Cornell University Press.

- Eckhart, Mester. 2000. Jon Wetlesen (oversetter): *Å bli den du er. Perspektiver på Menneskets frihet*. Aschehoug. Oslo.
- Engdahl, Horace. 1994. *Beröringens ABC. En essä om rösten i litteraturen*. Albert Bonniers Förlag. Stockholm.
- Furuset, Sissel: «Gunvor Hofmo og skriftstemmen».  
<<http://www.nypoesei.net/essays/sissel-furuset.html>>. Nedlastet 25.08.2004.
- Hagen, Alf van der. 1993. *Dialoger*. Bind 1. Forlaget Oktober. Oslo.
- Hverven, Tom Egil. 1999. *Å lese etter familien. Essays*. Tiden Norsk Forlag. Oslo.
- Hverven, Tom Egil. 2003. "Auge i vind".  
<<http://www.nrk.no/litteratur/bokanmeldelser/2660207.html>>. Nedlastet 08.03.2004.
- Janss, Christian og Christian Refsum. 2003. *Lyrikkens liv. Innføring i diktlesning*. Universitetsforlaget. Oslo.
- Karlsen, Ole (red.) 1998. *Lyrikk og lyrikklesning*. LNU Cappelen Akademisk Forlag. Oslo.
- Kayser, Wolfgang. 1976 [1948]. *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*. (17. utg.) Francke Verlag Bern/München.
- Kittang, Atle og Asbjørn Aarseth. 1998 [1968]. *Lyriske strukturer. Innføring i diktanalyse*. (4. utg.) Oslo.
- Lothe, Jakob (m.fl.) 1997. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Kunnskapsforlaget. Oslo.
- Løvaas, Kari. 2003. "Min båt er så liten".  
<<http://www.morgenbladet.no/index/1006267.html>>. Nedlastet 18.03.2004.
- Man, Paul de. 1985. "Lyrical Voice in Contemporary Theory: Riffaterre and Jauss".  
I: Chaviva Hošek og Patricia Parker (red.) *Lyric Poetry Beyond New Criticism*, s 55-72. Cornell University Press.
- Nielsen, Birgitte Steffen. 2002. *Den grå stemme. Stemmen i Tomas Tranströmers poesi*. Arena.
- Nielsen, Ingrid. 1995. "'Men havet kan ikkje sjå meg'". I *Vinduet* 1/1995, s 10-13. Gyldendal. Oslo.
- Norheim, Thorstein. 2005 *Oscilleringens poetikk. Overgang og mellomrom i Gunnar Ekelöfs lyrikk*. (Dr. art. avhandling UIO).
- Rilke, Rainer Maria. 2002. Åsmund Bjørnstad (gjendikter): *Duino-elegiane*. Aschehoug. Oslo.

- Stueland, Espen. 1996. *Å erstatte lykke med eit komma. Essay om cesur, rituell forseintkomming i produksjonen til Jon Fosse*. Det Norske Samlaget. Oslo.
- Thomsen, Søren Ulrik. 2001 [1985]. *Mit lys brænder. Omrids af en ny poetikk*. (2. utg.) Vindrose. Valby.
- Torvund, Helge. 2003. "Å mana fram det ubegripelege".  
<<http://www.dagbladet.no/kultur/2003/04/14/366475.html>>. Nedlastet 08.03.2004.
- Ulven, Tor. 1993. *Det verdiløse. Dikt i utvalg*. Den norske lyrikklubben.
- Ulven, Tor. 2000. *Tor Ulven. Samlede dikt*. Gyldendal. Oslo.
- Aadland, Erling. 1991. "Atle Kittang og Asbjørn Aarseth: *Lyriske strukturer* (1968)". I: *Edda* 1991, s 267-269. Universitetsforlaget. Oslo.
- Aadland, Erling. 1993. "Å lese det til-diktende". I: Ole Karlsen (red.) *Frøhorn av ild. Om Rolf Jacobsens forfatterskap*, s 113-125. LNU Cappelen Forlag. Oslo.
- Aadland, Erling. 1998a. "Før, nå og etterpå. En litteraturteoretisk rapport". I: Karlsen, Ole (red.) 1998. *Lyrikk og lyrikklesning*, s 23-81. LNU Cappelen Akademisk Forlag. Oslo.
- Aadland, Erling. 1998b. *And the Moon is High. Noen forsøk på å lese Bob Dylan*. Ariadne Forlag. Bergen.
- Aadland, Erling. 2005 [1998]. "Om essayets død. Og litt om Jon Fosse". I *Bøygen* 1-2, 2005, s 77-83. Oslo.